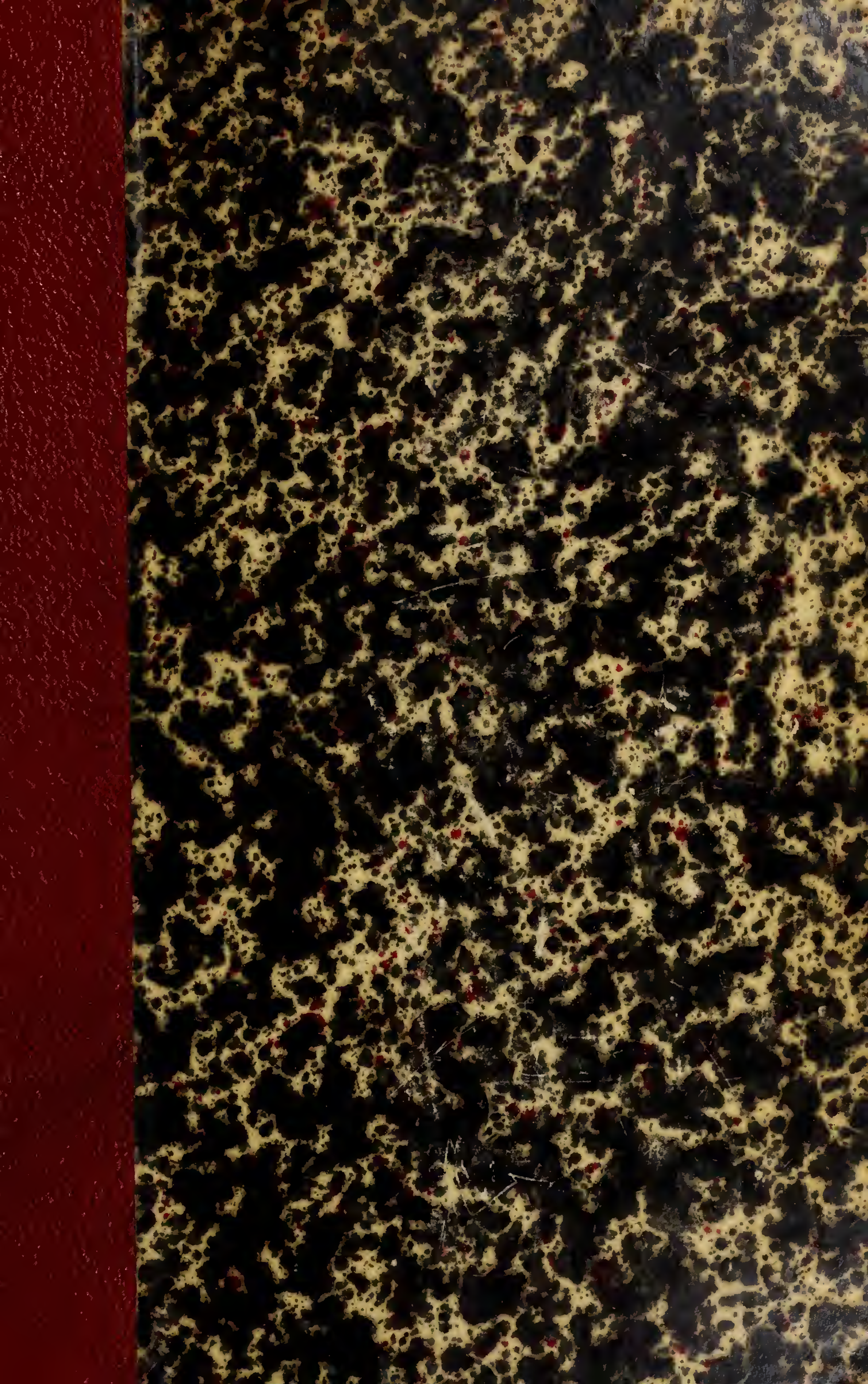
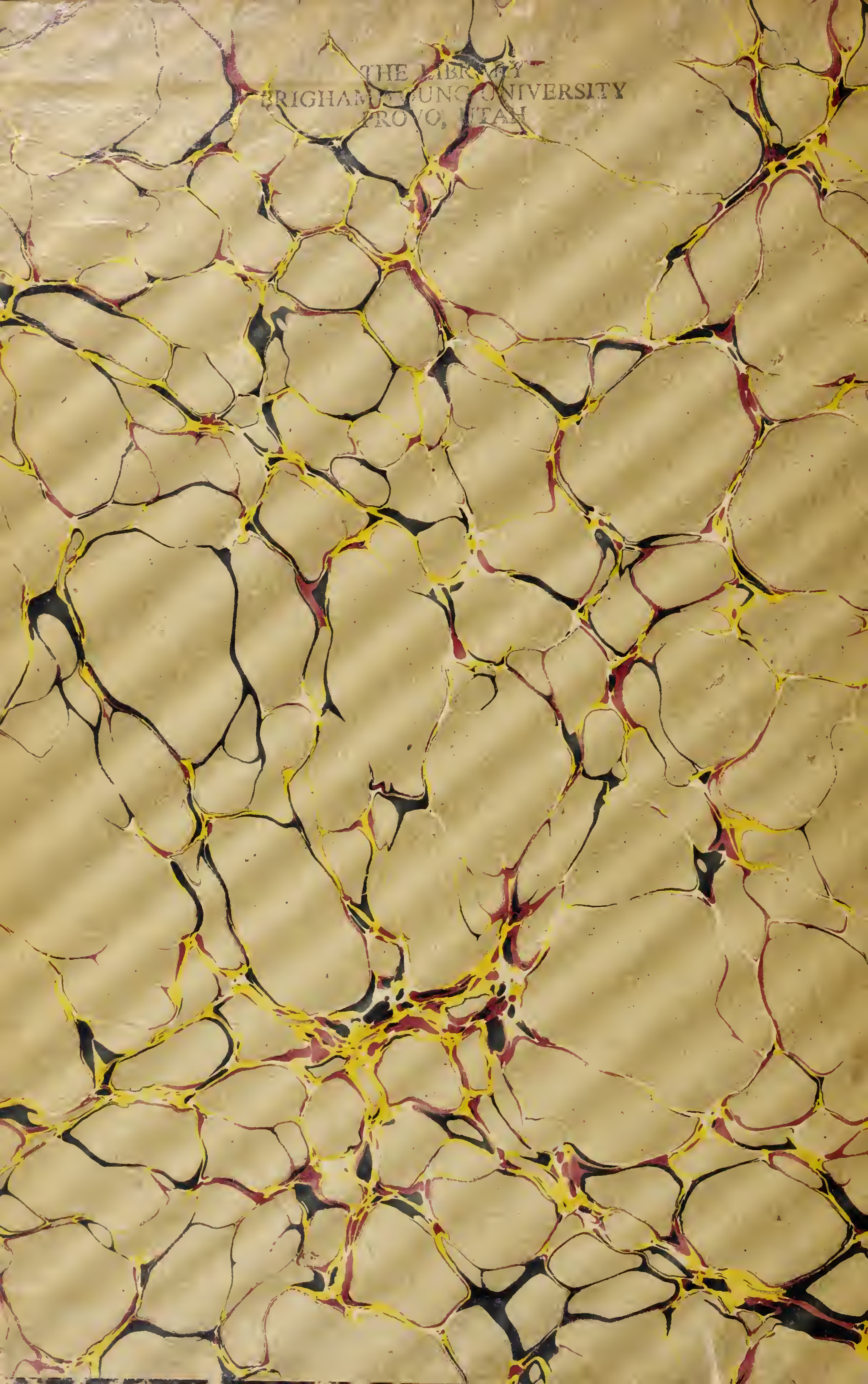
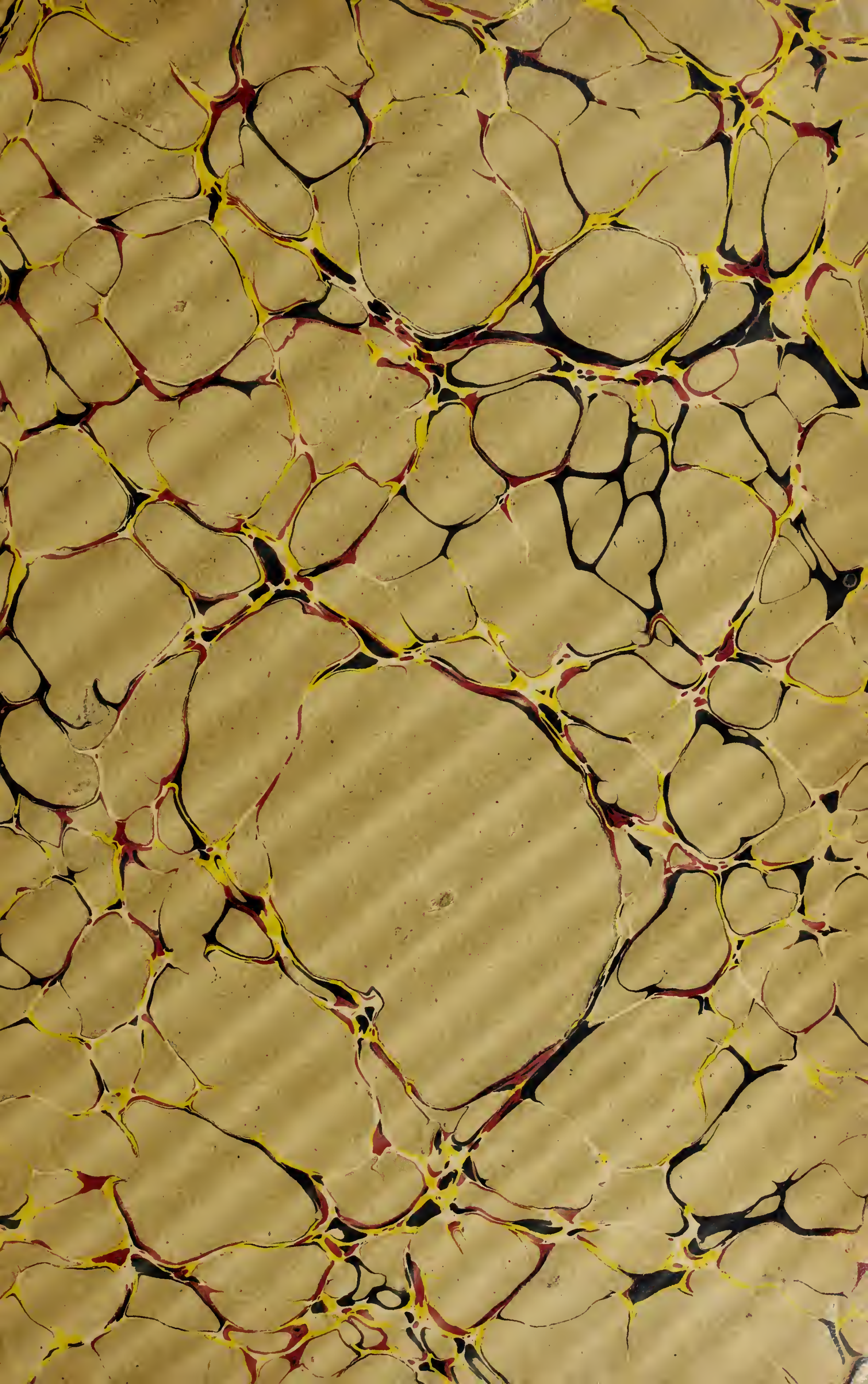



THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH



Arthur Pope

Cambridge

1912.

HISTOIRE DE L'ART

TOME DEUXIÈME

SECONDE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME DEUXIÈME :

Émile Bertaux, ancien membre de l'École française de Rome, professeur à l'Université de Lyon.

Henri Bouchot, membre de l'Institut, Conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

Cte Paul Durrieu, ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur honoraire au Musée du Louvre.

Camille Enlart, ancien membre de l'École française de Rome, Directeur du Musée de sculpture comparée.

J.-J. Guiffrey, membre de l'Institut, Administrateur de la Manufacture nationale des Gobelins.

Arthur Haseloff, secrétaire de l'Institut archéologique allemand de Rome.

Clément Heaton, peintre-verrier.

Raymond Kœchlin.

Émile Mâle, docteur ès lettres, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Conrad de Mandach, privat-docent à l'Université de Genève.

J.-J. Marquet de Vasselot, attaché au Musée du Louvre.

André Michel, Conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome, Conservateur adjoint du Musée de Versailles.

Maurice Prou, professeur à l'École des Chartes.

57838. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS
JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

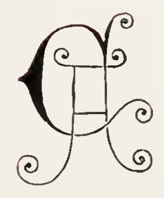
ANDRÉ MICHEL

Conservateur aux Musées nationaux. Professeur à l'École du Louvre

TOME II

Formation, expansion et évolution de l'Art Gothique

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 5, RUE DE MÉZIÈRES

1906

LIVRE IV

ÉVOLUTION DE L'ART GOTHIQUE

CHAPITRE VI

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE AU XIVe SIÈCLE[1]

I

FRANCE

Caractères généraux. — L'architecture du xiv[e] siècle marque la perfection du système gothique, la plus grande habileté des constructeurs et des sculpteurs, la plus grande légèreté des édifices, mais aussi un certain abus dans la recherche, quelque monotonie, peu d'imprévu, et des sécheresses de forme. Les formes ne diffèrent pas essentiellement de celles de la période précédente et en procèdent directement. Le style du xiv[e] siècle commence dans les dernières années du xiii[e], dans des édifices tels que Saint-Urbain de Troyes (fig. 534), élevé de 1262 à 1329, et dont le premier maître d'œuvres, Jehan Langlois, partit en croisade en 1264. Le style du xiv[e] siècle a fait place au style flamboyant, qui règne au xv[e] et au début du xvi[e]; mais l'avènement de ce style ne répond pas plus que celui du précédent à un millésime: dès 1375 il apparaîtra à la cathédrale d'Amiens, dans la chapelle de saint Jean-Baptiste, et c'est du style anglais du xiv[e] siècle que sortira le style français du xv[e].

Le plan des églises ne se modifie pas. On trouve seulement plus fréquemment des ceintures continues de chapelles autour des collatéraux, et ces chapelles sont plus souvent reliées entre elles. Dans certaines grandes églises, la chapelle de la Vierge prend un extrême développement ; on arrive même à en faire, comme à la cathédrale de Chartres et à Saint-Germer, une véritable petite église, isolée de l'édifice principal qui s'y relie par une galerie.

Les voûtes sont légères et construites avec science ; leurs arcs-bou-

1. Par M. Camille Enlart.

tants, le plus souvent appuyés à des culées surmontées de clochetons, sont parfois amincis et allégés à l'excès, avec écoinçons évidés et voussures si grêles qu'il a fallu les composer de grandes pièces rigides, comme les fenestrages, et qu'ils ressemblent plus à un étai qu'à un arc. Ce type, il est vrai, est un type de luxe, assez rare : il faut citer ceux de Saint-Urbain de Troyes, de Saint-Just de Narbonne, de Gérone en Catalogne.

Les tympans des portails sont fréquemment vitrés, avec armature de pierre remplaçant les bas-reliefs du XIIIe siècle. Plus que jamais, les fenêtres occupent toute la largeur des travées, leurs vitraux sont maintenus dans des réseaux de pierre excessivement légers. La forme générale de cette armature reste la même, mais les trèfles et les quatrefeuilles groupés dans leurs tympans prennent un tracé à deux centres et des lobes aigus, et leurs sertissures, au lieu d'être circulaires, se brisent en losanges et en triangles à faces convexes; l'ensemble prend donc un caractère anguleux. Certaines roses abandonnent le tracé complètement rayonnant pour des fenestrages à meneaux parallèles disposés en croix ou en étoile et séparés par des triangles, combinaison plus favorable à la vitrerie. Les fenêtres, qui souvent s'alignent sous les grandes roses, se réunissent alors aux autres éléments pour former, comme dans les cathédrales de Tours, de Bourges, de Famagouste, un grand fenestrage de façade gardant dans sa partie haute la forme d'une rose. Quelquefois, depuis la seconde moitié du XIIIe siècle, c'est dans un carré que la rose s'inscrit entre quatre écoinçons ajourés et au-dessus d'une claire-voie, comme au transept de Notre-Dame de Paris et de la cathédrale de Sens, et à la façade de Saint-Fargeau (Yonne). De même, les fenêtres latérales se lient de plus en plus au triforium, les triangles intermédiaires sont plus que jamais ajourés, et le mur de fond plus fréquemment remplacé par un vitrage, comme aux cathédrales de Troyes et de Metz. Comme toutes les autres ouvertures, celles des flèches tendent à se multiplier et à s'élargir, à Saint-Pierre de Caen, par exemple.

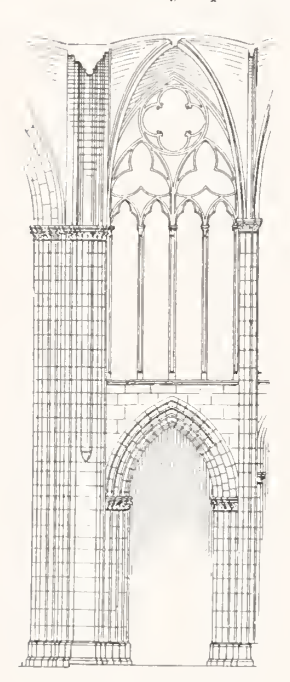


Fig. 554. — Saint-Urbain de Troyes.
(D'après Dehio et Bezold.)

Les faisceaux de colonnettes sont plus fréquents et leurs membres plus minces et plus nombreux : on les fait correspondre non seulement à des arcs, mais à des membres de moulures. Or, à partir du milieu du XIIIe siècle, le tracé des principales moulures toriques s'amincit, se décrit au moyen de deux centres et dessine une arête vive ; au XIVe siècle, les fûts

des colonnettes épousent le même tracé et, dans les principaux, l'arête est coupée par un méplat. Les profils de moulures se compliquent et prennent plus d'acuité. Quant aux bases, elles se sont, vers 1300, déprimées au point que la scotie a disparu et qu'il ne reste qu'un boudin extrêmement aplati, débordant sur son socle et relié au fût par une toute petite moulure, souvenir du tore supérieur de la base attique. Mais, d'autre part, le socle porte un talon; au xive siècle, socle et base se fondent pour produire un type de base composé d'un petit cavet renversé, d'un tore déprimé et d'un talon allongé; l'ensemble rappelle la silhouette d'un flacon à large goulot et s'en rapprochera plus encore au siècle suivant.



Phot. Enlart.

Fig. 535. — Saint-Jean-des-Vignes, à Soissons. Galerie au-dessus du portail.

Dans les crochets, les chapiteaux et les frises, on a vu que les pointes des feuillages de la seconde moitié du xiiie siècle tendent de plus en plus à remonter vers le ciel; au xive, le progrès de cette tendance arrive à produire un changement total de mouvement : tandis que le crochet du xiiie siècle s'enroulait en volute sous lui-même, le feuillage du xive siècle se coude et remonte avec énergie.

Au xive siècle, le type de chapiteau de beaucoup le plus répandu est un chapiteau surélevé dont la corbeille, brusquement évasée sous le tailloir, porte deux rangs de bouquets de feuillages détaillés, ondulés, coudés et la pointe en haut; s'ils présentent, vus de près, beaucoup de charme et de souplesse, ils ne produisent à distance que l'effet de petites masses chiffonnées et confuses (fig. 535). Les branches des fleurons et les crochets suivent la même évolution que les feuillages des chapiteaux :

ils se condent et se relèvent vigoureusement, et toute leur surface ondule et se frise.

Dans les corniches comme dans les chapiteaux, les crochets en forme de crosse du XIIIe siècle sont remplacés par des suites de touffes ou de bouquets de feuillage dont les tiges ne naissent plus dans la gorge qu'ils garnissent, mais sont coupées, plaquées et collées sur leur fond comme des échantillons d'herbier. Les balustrades sont formées de suites de trèfles et de quatrefeuilles qui peuvent être arrondis ou aigus, sertis ou non, et s'inscrire dans des cercles, dans des losanges ou dans des triangles.

Les gables se sont multipliés sur les portes et fenêtres, ont pris une acuité extraordinaire, et leurs pointes dépassent et coupent les balustrades, ce qui les consolide et rompt la ligne droite d'une façon pittoresque. Les tympans de ces frontons sont découpés à jour, quand ils dépassent le mur, et, là où ils s'appuient, ils sont ornés de fenestrages aveugles.

Écoles. — Les écoles sont moins tranchées que dans la période précédente; toutes les recherches des premiers artistes gothiques ayant abouti, il n'y a plus guère que des formules à appliquer, et, comme on en poursuit l'application la plus rigoureuse, l'art devient uniforme et monotone. Tout au plus peut-on signaler comme originalités, en Bourgogne, la persistance, à Saint-Germain d'Auxerre, du plan de la cathédrale avec la grande chapelle carrée unique de son déambulatoire; une dernière persistance de la voûte sexpartite à Flavigny, et en général celle du triforium à suite d'arcatures simples et de la corniche à modillons évidés entre eux; en Champagne, la fréquence des clochers à quatre pignons dérivés d'un vieux type germanique; en Normandie et en Bretagne, l'acuité persistante de certains arcs et des belles flèches de pierre, à la naissance desquelles les tours bretonnes se couronnent d'une galerie couverte très originale.

Le Languedoc, qui développe avec beaucoup d'esprit et de goût les ressources fournies par la brique, et l'art émacié de la Provence offrent, au XIVe siècle, un caractère plus personnel. Les églises y ont fréquemment une seule nef, le plus souvent bordée de chapelles logées entre les contreforts (fig. 557), et quelquefois sur deux étages. Des arcs de décharge extérieurs sont bandés entre les têtes des contreforts. Les belles églises à deux nefs des Jacobins de Toulouse (fig. 556) et d'Agen sont une variante du même type; les églises à bas côtés, comme les cathédrales de Limoges et Narbonne, ou le chœur de celle de Toulouse sont, au contraire, des types importés du Nord.

Dans la pittoresque et très monumentale architecture de brique toulousaine, les types romans des clochers se sont développés au XIIIe siècle, perpétués et perfectionnés au XIVe; les tours octogones de brique,

garnies de colonnettes de pierre sur leurs angles et dans leurs baies, sont couronnées de flèches de brique. Celle de Saint-Sernin de Toulouse a été achevée au XIVe siècle; celles de Caussade (Gers), Beaumont de Lomagne (Tarn-et-Garonne) et autres en datent entièrement, ainsi que la tour de pierre de Fleurance (Gers), inspirée du même type.

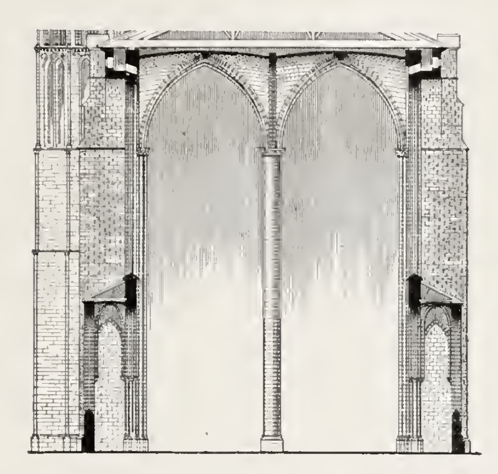


Fig. 336. — Coupe de l'église des Jacobins à Toulouse.
(D'après Dehio et Bezold.)

Le clocher-arcade se développe d'une façon très intéressante dans cette école; il est terminé en ligne droite ou en fronton et parfois flanqué de deux tourelles que relient des galeries hautes en encorbellement, comme à l'église du Taur, de Toulouse, ou à Villefranche-de-Lauraguais.

Une particularité intéressante de l'emploi de la brique a été l'adoption, surtout dans les baies de clochers, des arcs en mitre et des ouvertures en losange. Cette forme, très originale et pittoresque, est plus fréquente encore au XIVe siècle qu'à l'époque précédente.

La sculpture du Midi est trop souvent alors lourde et pâteuse; mais, d'autre part, elle est rare, pour plusieurs raisons : préférence pour la brique, manque de ressources, ascétisme des moines mendiants, franciscains et dominicains, si répandus et si puissants depuis la croisade contre les Albigeois. Ainsi la belle église dominicaine, si pure de style, de Saint-Maximin n'a que des chapiteaux lisses.

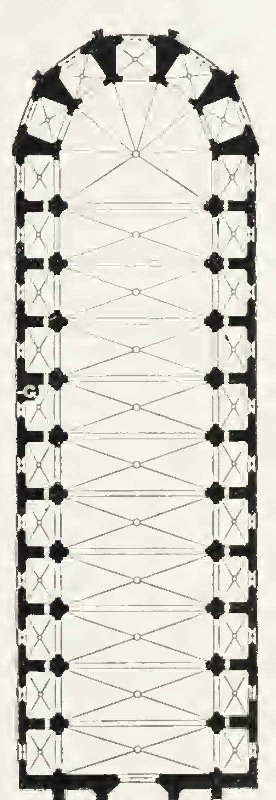


Fig. 337. — Plan des Cordeliers de Toulouse.
(D'après Dehio et Bezold.)

Architecture civile, militaire et monastique. — L'architecture civile du XIVe siècle, fort intéressante, était d'une grande perfection, comme en témoignent encore dans Paris la façade du Palais avec la tour de l'Horloge, bâtie sous Philippe le Bel, et la porte à tourelles de l'hôtel de Clisson, accolée à l'hôtel de Soubise. Malheureusement, les plus beaux édifices de cette architecture ont disparu ou sont mutilés. On y voit encore, ainsi qu'au XIIIe siècle, de grandes fenêtres en tiers-point analogues à celles des églises, comme à l'hôtel de

Balènes à Figeac; certaines s'encadrent même de frontons aigus, à Soissons et à Beauvais; mais le type le plus répandu est déjà le plus logique : la fenêtre à croisée. Les piédroits et meneaux peuvent être ornés de fines colonnettes, comme au palais épiscopal de Beauvais, au Palais de Paris, dans une maison de Sarlat; et quelquefois les deux panneaux supérieurs carrés de la croisée sont ornés soit d'arcs tréflés, comme dans une maison de Figeac, soit de quatrefeuilles, aujourd'hui mutilés (fig. 558), sertis dans des cercles, comme à l'hôtel de ville de Martels.

L'architecture civile de la fin du XIVe siècle a été très riche et très ingénieuse. Les parties conservées du château de Vincennes, malgré la noblesse de leur style, ne nous dédommagent pas de la perte des autres constructions de Charles V, telles que l'hôtel Saint-Pol et le Louvre. Les palais de Jean de Berri, à Bicêtre, à Mehun-sur-Yèvre, à Lusignan et à Bourges, étaient des œuvres d'une rare magnificence. Des descriptions trop imparfaites, les gravures des ruines de Bicêtre, les vues des autres châteaux peintes dans les *Très riches Heures* et ce qui reste des constructions de Jean de Berri au palais de Poitiers concourent à nous les faire regretter. L'architecture de l'hôtel Saint-Pol était très pittoresque : des galeries entouraient les préaux et desservaient les appartements; les cheminées avaient, comme au Louvre, des hottes ornées d'architecture, d'animaux et de statues; dans le Louvre de Charles V, bâti par le maître d'œuvres Raymond du Temple, le morceau le plus admiré était le grand escalier en vis, logé dans une tour isolée que des ponts couverts reliaient aux bâtiments. Les trumeaux de cette tour étaient ornés de niches contenant des statues de sergents d'armes sculptées par Jean de Saint-Romain.



Phot. Enlart.

FIG. 558. — Fenêtres de l'hôtel de ville de Martels (Lot).

Au palais de Poitiers, le pignon de la grande salle, exécuté pour Jean de Berri par Guy de Dammartin, est original et d'un beau caractère. Trois cheminées juxtaposées occupent le bas; sur leurs linteaux, des anges de haut relief volent en tenant des blasons; au-dessus est un balcon à balustrade découpée, desservi par deux gracieux escaliers en vis ajourés vers l'intérieur, logés au dehors dans d'élégantes tourelles qui flanquent le pignon. La partie supérieure de ce pignon n'est qu'un

vaste et beau fenestrage devant lequel passent isolés les corps de cheminées.

La grande salle du château de Coucy, bâtie pour le duc Louis d'Orléans, était, comme celle de Poitiers, ornée dans ses trumeaux de niches à dais élégants contenant des statues, et le manteau de sa grande cheminée double portait les neuf figures en ronde bosse des Preuses.

Dans la grande salle du Palais de Paris, achevée sous Philippe le Bel, des niches existaient pareillement et abritaient les statues des rois. Cette salle à deux nefs avait des piliers, des arcades en tiers-point et un



Fig. 359. — Le Palais de Paris. Miniature des *Très riches Heures* du duc Jean de Berri. (Bibliothèque de Chantilly).

double berceau de bois ; celle de Poitiers n'a qu'une nef couverte d'une belle charpente apparente ; ailleurs les appartements avaient des plafonds de bois rehaussés de peintures. On peut voir encore des plafonds du XIVe siècle, en voliges fixées sous les poutres et garnies de couvre-joints de bois découpé décrivant des caissonnements allongés, au château de Ravel (Puy-de-Dôme). Ils affectent la forme de doubles arcatures dont l'intérieur est orné de suites de motifs peints : bustes d'hommes et de femmes, blasons, animaux fantastiques.

Le Palais des Papes à Avignon est un des plus beaux édifices du monde. Sa masse imposante se développe autour de plusieurs cours intérieures ; il est flanqué de tours carrées, jadis plus hautes et couronnées de mâchicoulis ; ses courtines sont garnies de contreforts entre lesquels sont

bandés de grands mâchicoulis en tiers-point ; deux sveltes échauguettes couronnent la porte d'entrée. L'appareil est beau et soigné, mais la décoration est sobre. A l'intérieur, les grandes salles et les longs couloirs ont des voûtes d'ogives d'un tracé très pur, mais peu de richesse sculpturale ; les grandes surfaces nues donnent au dehors un aspect singulièrement imposant ; au dedans, elles offraient un champ immense à la décoration peinte. Ce magnifique édifice a coûté des années de labeur à divers maîtres d'œuvres, tous français. Il fut commencé par Benoît XII et terminé par Clément VII. Guillaume de Cucuron dirigeait les travaux de 1316 à 1325 ; de 1322 à 1337, un maître d'œuvres de Mirepoix, Pierre Poisson, fut en fonctions : c'est en 1335 et 1336 que s'éleva la chapelle ; on travaillait en même temps aux *études* et *auditoires* ; de 1337 à 1342, c'est le maître Pierre Arrier qui dirigea les travaux ; Jean de Loubières lui succède, et bâtit le Palais du Consistoire, avec l'assistance de Henri Godefroi et Guillaume Richon (1348), de Raymond Guibaud (1344 à 1352) ; en 1360, Jean de Loubières disparaît, et l'année suivante, jusqu'en 1377, Bertrand Nogayrol dirige la construction ; Bernard de Manse et Henri Clusel lui sont adjoints à partir de 1370 ; de 1377 à 1391 les maîtres de l'œuvre se nomment *Joannes Bisaci* et Guillaume Colombier.

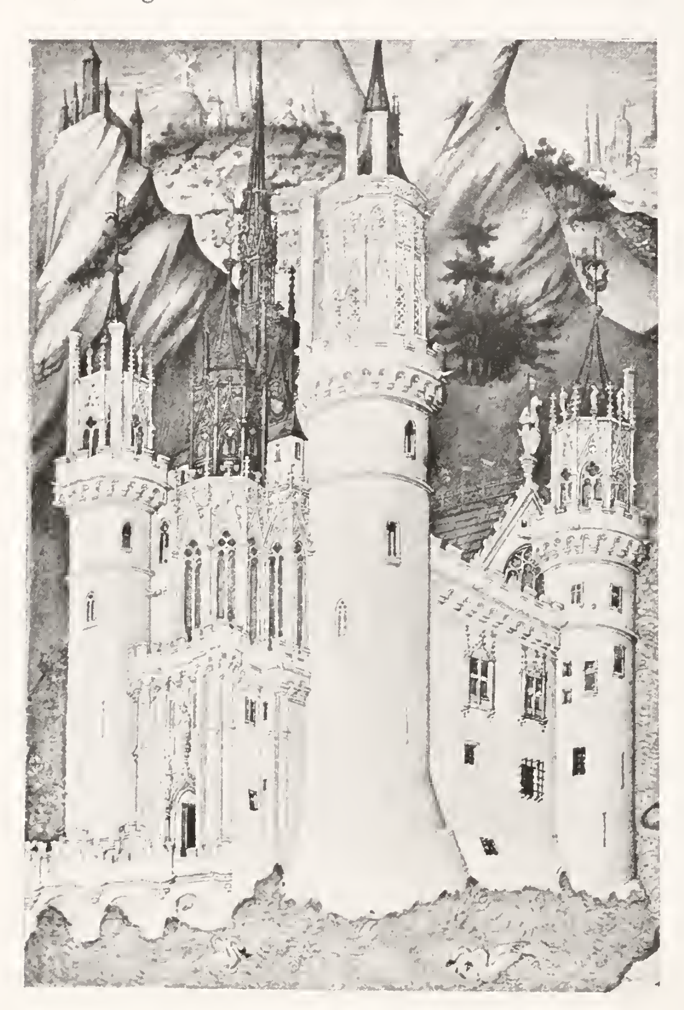


Fig. 340. — Le château de Mehun-sur-Yèvre.
Miniature des *Très riches Heures* du duc Jean de Berri.
(Bibliothèque de Chantilly).

L'architecture publique du XIVe siècle a laissé des vestiges très remarquables, comme le pont de Villeneuve-sur-Lot, le pont de Montauban, construit en brique de 1303 à 1316 ; le pont Valentré, élevé à Cahors



Fig. 341. — LE PALAIS DES PAPES A AVIGNON

en 1508; l'aqueduc de Coutances, construit aux frais de la famille Paynel et qui montre la persistance des traditions des ingénieurs romains. Des fontaines du XIVe siècle se voient encore à Najac, à Limoges, à Villefranche-de-Rouergue; elles avaient un édicule central en forme de pyramide, au centre d'une vasque monolithe polygonale à panneaux sculptés et à colonnettes d'angles tout à fait analogues aux bassins de la fontaine de Pérouse. Quant aux motifs de couronnement, il en subsiste à Mende. C'est la figurine en bronze d'un chevalier tenant un faucon et issant d'un clocheton auquel s'accrochent quatre dragons formant gargouilles. Une autre fontaine remarquable du XIVe siècle se voit au musée d'Albi; c'est une grande vasque circulaire de plomb, décorée d'ornements en relief: elle est portée sur des colonnettes de pierre et avait, au centre, une pilette munie de gargouilles et terminée sans doute en clocheton. On continua d'élever des fontaines adossées ou abritées sous des arcades. De remarquables exemples sont celle de Saint-Marcouf (Manche) et celle de Sainte-Claire, à Morlaix. Cette dernière s'abrite sous une double arche surbaissée que couronne tout un pan de mur orné d'arcatures et d'une rosace qu'encadre le pignon de la chapelle à laquelle s'adosse cette fontaine. Parmi les bâtiments publics du XIVe siècle, on peut encore citer des parties des hôtels de ville de Toulouse, Martels (Lot), Domme (Dordogne), de la Loge de Perpignan (fin du XIVe siècle), le beffroi de Béthune (1588), une partie de celui de Douai, commencé en 1575, le collège Saint-Raymond à Toulouse.

Parmi les habitations, le Palais de Paris, celui des évêques de Beauvais, les manoirs du Tortoir (Aisne) et de Moulin-l'Abbé (Pas-de-Calais), des maisons à Cordes, Villeneuve-de-Rouergue (Aveyron), Sarlat (Dordogne), Figeac (Lot), Pamiers, Noyon, Beauvais, etc.

L'architecture militaire suit les traditions du XIIIe siècle. Le château est régulier quand le terrain s'y prête, irrégulier pour peu qu'il soit accidenté; le donjon fait corps avec la forteresse et parfois disparaît.

Au cours du XIVe siècle, et dès le XIIIe sans doute, en Syrie, on imagina de remplacer les poutres des hourds par une suite de linteaux, et la cloison de bois par un mur mince; on eut dès lors le type de mâchicoulis qui devait être universellement adopté au XVe siècle. Cependant, jusqu'à la fin de l'époque gothique, persistèrent dans le Midi les mâchicoulis sur arcades tels qu'en montre le Palais des Papes, et même les hourdages, dans l'Est, riche en bois de construction. C'est à partir du XIVe siècle que l'on trouve des archères en croix, permettant de tirer à la volée horizontalement aussi bien que de pointer l'arbalète de bas en haut.

Les châteaux du commencement du XIVe siècle ressemblent à ceux du XIIIe; ceux de la fin appartiennent déjà au style du XVe, et dans cette période où le luxe de la vie seigneuriale atteignit son apogée, ces demeures

fortifiées furent plus que jamais de somptueux palais. Les restes des châteaux de Louis d'Orléans, à la Ferté-Milon et à Pierrefonds, en sont de beaux exemples. Les ruines du château de Jean de Berri, à Mehun-sur-Yèvre (fig. 340), achevé en 1386 par Guy de Dammartin, ne donnent malheureusement plus qu'une idée bien incomplète de cette magnifique demeure, fidèlement reproduite dans le Livre d'heures du duc. Dans ces monuments, non seulement les appartements sont largement éclairés sur la cour, mais le besoin de donner de la gaieté à l'habitation a presque prévalu sur les nécessités de la défense : des fenêtres extérieures parfois s'ouvrent largement dans les endroits les moins exposés aux projectiles : la grande salle de Coucy, rebâtie par Louis d'Orléans, avait un pignon ajouré d'une immense verrière, et, dans l'épaisseur d'un de ses gros murs, est pratiqué un charmant petit cabinet à voûtes d'ogives entouré de bancs de pierre que garnissaient des coussins. Un vaste et élégant fenestrage formait la partie extérieure de ce réduit d'où l'on pouvait contempler la campagne. A Mehun-sur-Yèvre, tout l'étage supérieur du château était en verrières avec riches fenestrages surmontés de gables aigus qui donnaient aux tours des couronnes tout à fait originales et élégantes. Le château de Bicêtre était un manoir, bâtiment carré flanqué de quatre tours rondes, mais ne pouvant se défendre ; aussi fut-il pris et pillé par les émeutiers en 1416. A tous les étages s'ouvraient de grandes fenêtres garnies de verrières de prix ; l'intérieur était riche en peintures et boiseries, que des artistes venus d'Italie avaient ornées d'incrustations.

II

ALLEMAGNE, AUTRICHE, BOHÊME, PAYS-BAS

Allemagne. — L'Allemagne, qui au XIIIe siècle eut tant de peine à se détacher des traditions romanes, pratique au contraire au XIVe un art gothique à l'excès ; la légèreté y devient trop souvent de la maigreur, tandis que l'ornement comme la statuaire y exagèrent la mode déjà tendancieuse de France, et vont parfois jusqu'à grimacer. L'abandon du chapiteau est précoce. Les plans sont très simples. L'ordonnance à trois nefs égales est plus que jamais en faveur.

Cet art est original dans sa sécheresse, dans ses combinaisons plus géométriques qu'en France ; dans quelques voûtes d'ogives, l'armature annonce déjà le réseau lozangé propre à l'école germanique du XVe siècle, plus originale encore. Dès le XIVe, elle offre un style bien particulier, tandis que la cathédrale de Cologne, dans ses parties anciennes, ne se

distinguait pas de l'art du nord de la France, que Notre-Dame de Trèves et Sainte-Élisabeth de Marbourg sont de l'art champenois, à part le plan d'ensemble, et que d'autres édifices du XIIIe siècle ne se distinguent des nôtres que par le mélange du roman germanique à notre style gothique. L'influence picarde de la cathédrale de Cologne s'est combinée avec celle de la Champagne et peut-être de l'Angleterre pour former ce style.

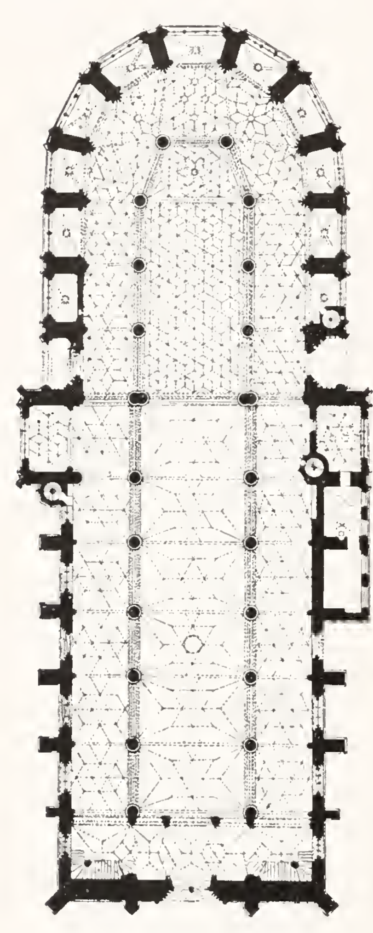


Fig. 512. — Plan de Sainte-Croix de Gmünd.
(D'après Dehio et Bezold.)

L'Allemagne du Nord développe son architecture de brique avec des formes de plus en plus originales, cherchées dans la combinaison des briques en relief et de quelques fonds de panneaux enduits de mortier.

Parmi les édifices remarquables, on peut citer la cathédrale d'Ulm (1377). L'abside polygonale est flanquée de petites tours carrées, selon la tradition romane; la nef a des arcs-boutants et doubles rangs de bas côtés; à l'ouest, un porche élégant et original s'ouvre par trois arcades sous une grosse tour. Le chœur de la cathédrale d'Halberstadt, de 1327, présente un déambulatoire à arcades très aiguës et à chapelles rayonnantes; ses voûtes d'ogives tombent sur d'élégants faisceaux de colonnes à chapiteaux sculptés, et ses fenêtres hautes ont à l'intérieur des allèges imitant un triforium aveugle. C'est vers la même date que s'est élevé le chœur de la cathédrale d'Augsbourg, avec son déambulatoire à sept chapelles.

Sainte-Croix de Gmünd et Saint-Laurent de Nuremberg peuvent être pris comme exemples d'églises à trois nefs. Elles n'ont pas de transept; leur abside polygonale et leur déambulatoire ont la même hauteur et la même largeur que les nefs; une ceinture continue de chapelles rectangulaires peu profondes s'ouvre entre les contreforts du déambulatoire et des nefs latérales. Le plan est simple, clair, spacieux et commode; les piliers cylindriques à chapiteaux sculptés déprimés ne manquent pas d'élégance; les voûtes reposent sur une armature assez compliquée; les ogives s'y refendent en tiercerons.

La cathédrale de Ratisbonne présente une belle unité. Le chœur, sans déambulatoire, rappelle beaucoup Saint-Urbain de Troyes et Mussy.

L'abside est entièrement ajourée de deux rangs de fenêtres séparés par une galerie vitrée, où les écoinçons mêmes sont à jour. Comme à Saint-Urbain, les fenêtres hautes ont des frontons aigus.

Le plan de la cathédrale de Soissons, avec ses chapelles unies au déambulatoire par un même système de voûtes, a continué d'être imité en Allemagne, comme en font foi en 1368 l'abbatiale cistercienne de Doberan (fig. 545), en 1398 Sainte-Marie de Rostock ; on le retrouve encore en 1404 à Saint-Nicolas de Lunebourg. La *Teynkirche* de Prague (1370), Gransee, Sainte-Marie de Prenzlau (1325), Mülhausen en Bavière, Sainte-Marie de Soest (1313) sont des églises à trois absides sans déambulatoire.

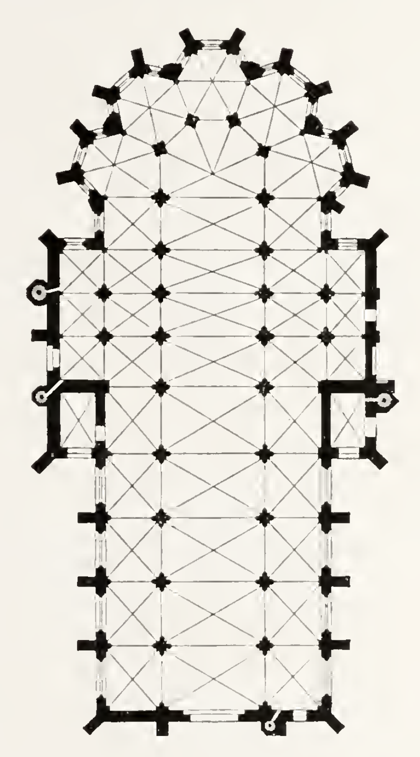


Fig. 545. — Plan de l'abbatiale cistercienne de Doberan.
(D'après Dehio et Bezold.)

L'Allemagne a de beaux édifices civils et de nombreux châteaux du xive siècle. Parmi les constructions civiles, il faut citer l'hôtel de ville de Brunswick et la halle de Constance.

Le premier est un édifice aussi élégant qu'original, bâti à une date incertaine, complété de 1393 à 1396. L'entrepôt de Constance fut élevé en 1388 sur la rive du lac. C'est un grand bâtiment en rectangle allongé, à rez-de-chaussée partagé en huit travées et en trois nefs par des piliers très simples soutenant le plancher. L'étage supérieur a des fenêtres à croisée, tandis que celles du bas n'ont qu'un meneau ; les portes et arcades sont en tiers-point ; un dernier étage, en bois, forme un encorbellement très prononcé, semblable aux hourds de l'architecture militaire, avec, aux angles, de grandes bretèches qui servaient à attacher les poulies et palans élevant les marchandises jusqu'aux magasins supérieurs. Les bateaux venaient accoster le long du bâtiment.

Autriche, Hongrie, Bohême, Pologne. — Dans l'Empire d'Autriche, en Hongrie, en Bohême, en Pologne, sur les rives de la Baltique, c'est l'école germanique qui règne sans partage.

Au xive siècle, la nef centrale de la cathédrale de Riga fut doublée de hauteur et on l'éclaira au-dessus des combles des nefs latérales, devenues bas côtés, par des œils-de-bœuf à six festons intérieurs. Les voûtes retombent sur des faisceaux assez élégants de trois colonnettes, couronnées de chapiteaux à corbeille lisse, de plan circulaire. C'est un des der-

niers monuments qu'ait produits au Nord l'art gothique de cette période.

Sur les rives autrichiennes de la Méditerranée, une autre influence domine cependant, celle de l'Italie du Nord ; à Raguse, le cloître des franciscains, du XIVe siècle, a dans chaque travée une série d'arcades en plein cintre sur colonnettes gothiques à chapiteaux feuillus, et au-dessus un oculus ; il rappelle les cloîtres de Viterbe. Près de là, le cloître de Lacroma, largement ouvert par de grandes arcades sur colonnes et voûté d'arêtes, a des chapiteaux qui rappellent le XIVe siècle français.

En Autriche, l'église de Neuberg est un édifice à trois nefs ; ses piliers sont d'élégants faisceaux de colonnettes à chapiteaux sans sculpture ; c'est le type classique de la *Hallenkirche* germanique. Saint-Étienne de Vienne, plus récent, est du même style. L'église cistercienne de Goldenkron a une nef à bas côtés, un transept saillant à chapelles carrées, et un chœur terminé en abside à pans. En élévation, l'architecture diffère peu de celle de la France. A Frauenthal, une petite église de religieuses de Cîteaux appartient au style de la fin du XIIIe et du XIVe siècle.

L'église des Hospitaliers de Strakonic, des XIIIe et XIVe siècles, présente des dispositions originales ; cloître ou atrium à l'ouest ; narthex à trois nefs devant une nef unique ; tour centrale barlongue et abside triangulaire. L'église dominicaine de Budweis, du XIVe siècle, n'a ni déambulatoire ni transept ; elle se rattache à un cloître et à une salle capitulaire à mince colonne centrale portant un sommier tout entouré de culots qui reçoivent les retombées des arcs de la voûte. L'église de Pisek est archaïque de structure et simple d'ornementation.

Mais le plus bel édifice du XIVe siècle en Bohême est incontestablement la cathédrale de Prague, commencée en 1342 par maître Mathieu d'Arras, que le margrave Charles IV avait ramené de la cour d'Avignon. Après sa mort, Pierre Arler de Boulogne continua l'œuvre jusqu'en 1386. Le chœur et une partie du transept furent seuls élevés, et le bas seulement, avec ses chapiteaux sans sculpture dans le style avignonnais, est de Mathieu d'Arras. Le déambulatoire a cinq chapelles. Le triforium à jour se relie aux immenses fenestrages. Comme à la cathédrale de Reims, les arcs-boutants à double volée sont ornés de crochets sur leurs talus, et les chéneaux du vaisseau central portent, au lieu d'une balustrade, une couronne de hautes arcades décoratives dessinées comme celles d'un triforium ou d'un cloître. Le clocher, très orné et flanqué de quatre tourelles, tient au sud du transept.

Au XIVe siècle, l'église de Kolin, celle de Kuttenberg, achevée au XVe siècle, celle de Gmünd sont pourvues de déambulatoires. Le chœur de Saint-Barthélémi de Kolin, rebâti par les soins de Charles IV vers le milieu du XIVe siècle est un bel édifice, à déambulatoire entouré de chapelles à pans empâtées dans un massif qui forme une ligne extérieure

continue. Les chapelles ont des toits en pavillon et les fenêtres du vaisseau central descendent jusqu'aux arcades ; les piliers n'ont ni chapiteaux ni impostes. Au xive siècle, les églises de Saaz, Hohenmauth, Aussig, Jungfer-Teinitz, l'église des Augustins de Raudnitz (1332), celle de Pilsen, Saint-Étienne de Prague, Nimbourg, Prachatitz, Kruman, Pardubic, ont une abside simple et des collatéraux terminés par des murs droits. Plus rarement on trouve trois absides, comme à Saint-Wenzel de Prague (1348), à Sainte-Marie de Teyn à Prague (fig. 344) avec son abside principale à quatre pans, à l'église de Kourin des xiie, xiiie et xive siècles.

Le château de Karlstein près Prague, comme la cathédrale de cette ville, a été bâti sur les plans de Mathieu d'Arras vers 1364, et terminé par son compatriote Pierre Arler. Il occupe le sommet d'une colline et épouse la forme irrégulière du plateau. Très manifestement inspiré du palais d'Avignon, il a de grandes tours carrées et une imposante nudité. Comme à Avignon et comme en Chypre, l'architecture française a été décorée par des peintres italiens amenés de la ville des Papes en même temps que le premier maître de l'œuvre. C'est aussi Mathieu d'Arras qui construisit sur la Moldau le beau pont de pierre encore subsistant.

Fig. 344. — Plan de Sainte-Marie de Teyn à Prague.
(D'après Dehio et Bezold.)

Pays-Bas. — Au xive siècle, la Belgique et la Hollande se couvrirent d'églises vastes et élégantes, mais d'une architecture uniforme et monotone : elles ont de grandes fenêtres, parfois un triforium, de proportions hautes, vu la grande pente des toits latéraux, et composé d'étroites arcatures tréflées séparées par de maigres meneaux; les arcades sont bien moulurées et les piliers sont de grosses colonnes avec chapiteaux octogones à deux rangs de bouquets de feuillages frisés, régulièrement espacés et très uniformes. Les collatéraux ont souvent des toits à deux rampants ou des toits à pignons spéciaux à chaque travée, ou bien, pour les églises de seconde importance, on adopte le type allemand des trois nefs presque égales et on couvre l'édifice de trois grands toits parallèles. Ces églises à trois nefs sont le plus souvent sans voûte. Les portails sont généralement insignifiants. Dans la plupart de ces églises, une grosse et puissante tour carrée s'élève à la façade, mais les tours centrales octogones ne sont pas rares dans la seconde moitié du xiiie et au xive siècle (Mariakerke près

Gand, Maria-Laaten, Schelderode, Scheldewindeke, Vurste, Nieuwhove).

Quelques édifices méritent une mention spéciale.

La cathédrale de Liège comprend une abside simple à très hautes fenêtres, un transept, une nef à piliers en forme de colonnes et un triforium à lancettes non ajouré.

Saint-Rombaut et Notre-Dame de Malines, l'église de Lierre, ont le plan cruciforme, avec déambulatoire à chapelles; les fenestrages se relient à un triforium dont les lancettes sont surmontées de trèfles découpés, tandis qu'à Saint-Jacques-et-Saint-Paul d'Anvers, et dans la nef de l'église de La Chapelle à Bruxelles, le triforium est supprimé.

C'est tout à la fin du xive siècle, après l'incendie de la ville en 1382, que fut élevée l'église de Wervicq près Ypres, important édifice, de proportions larges, médiocrement heureuses, et d'un plan original.

La plus élégante église hollandaise de cette période semble être la grande église de Bréda, où les piliers ont acquis plus de sveltesse et portent sur leur tailloir des faisceaux de colonnettes sans chapiteaux. Les grandes fenêtres de la nef ont de riches tracés, et leurs quatre meneaux se relient à un élégant triforium.

La cathédrale de Dordrecht, la nef et le transept de celle de Haarlem, sont identiques aux églises contemporaines d'Anvers et Malines, sans triforium et avec des piliers dont les chapiteaux à feuillage sont très uniformes.

Le chœur de la cathédrale de Haarlem date de la fin du xive siècle et possède un déambulatoire sans chapelle; son architecture rappelle quelques monuments du midi de la France; les gros piliers ronds ayant en guise de chapiteau un simple larmier sont semblables à ceux de Fleurance (Gers), et le triforium composé d'un rang bas de petites arcades redentées sous l'appui des fenêtres est semblable à ceux de Notre-Dame de Montbrison et des cathédrales de Narbonne et de Bordeaux.

Saint-Nicolas et Sainte-Marie de Kampen, sans se distinguer par aucune particularité originale, sont cependant de belles églises qui méritent d'être signalées. La grosse tour occidentale de la cathédrale d'Utrecht, bâtie de 1321 à 1382 par Jean ten Doem, un maître venu du Hainaut, a survécu à la ruine de la nef.

Les édifices civils sont rares pour cette période. On peut citer en Belgique une partie de l'hôtel de ville d'Alost, une grande salle basse en rectangle allongé, divisée en deux nefs par des piliers et arcades; à Louvain, la salle basse des Halles (aujourd'hui Université), qui présente la même disposition, avec des arcades en plein cintre et des piliers ronds et trapus à chapiteaux sculptés; à Tournai, les restes d'une jolie maison au nord-ouest de la cathédrale.

III

SUISSE

La cathédrale de Fribourg, commencée en 1258, achevée seulement au XVIe siècle, appartient pour la plus grande partie au XIVe. C'est une petite église fort simple, sans déambulatoire ni transept; les piliers massifs de la nef prennent une apparence légère sous leur revêtement de fines colonnes en faisceaux et de modules divers selon leurs fonctions; les arcades ont de puissantes moulures; le triforium s'encadre de deux cordons horizontaux et se compose d'une suite d'étroites lancettes tréflées; les moulures de leurs petits arcs descendent sur les meneaux pour venir s'appuyer sur un robuste congé qui forme le socle de ces pilettes. Les chapiteaux à deux rangs de bouquets de feuillage couronnés de maigres tailloirs sont d'un bon style et d'une belle exécution. La grosse tour occidentale du XVe siècle s'élève sur un portail de la fin du XIVe qui est la partie la plus riche de l'église, mais non la meilleure. Le tympan décoré du Jugement dernier est encadré de trois voussures avec dais et figurines, dont les moulures descendent jusqu'aux bases des piédroits, évidés de trois niches qui logent des statues contournées. Le tympan, les angelots agenouillés des voussures et leurs dais, tout présente un fâcheux mélange de sécheresse et de lourdeur, une composition maladroite, une exécution gauche et systématique. C'est la caricature des exemples français similaires. On remarque les trompettes de métal des anges annonciateurs, et la substitution de saint Jean-Baptiste, comme intercesseur, à saint Jean Évangéliste, selon l'usage italien et germanique.

Le chœur de l'église haute de Neuchâtel a été bâti en 1372 par le comte Louis. C'est un très bel édifice, achevé seulement au XVe siècle. Ses voûtes reposent sur des groupes de colonnes adossées, coupées de dais qui abritent quinze belles statues de grandeur naturelle. Le style accuse une forte influence germanique, comme dans l'abbaye de Kœnigsfelden, fondée en 1308 et qui réunissait des franciscains et des clarisses. Son style est très pur, mais aussi très sec, et d'une extrême simplicité.

La cathédrale de Bâle eut à subir en 1356 un incendie et un tremblement de terre. La façade et la partie haute du chœur durent être reconstruites, et une consécration eut lieu en 1363. Dans le sanctuaire, on s'est conformé à l'ordonnance de la nef, mais en adoptant une architecture dont la gracilité contraste avec la lourdeur des parties anciennes. Les meneaux des immenses verrières descendent jusqu'à l'appui des tribunes qui n'en sont séparées que par un étroit linteau soutenu sur de petits arcs

tréflés. La moulure des ogives descend jusqu'au même point pour rencontrer les vieux chapiteaux du XIIIe siècle. La façade a deux tours, couronnées de flèches du XVe siècle. A leur base elles se réunissent, suivant l'usage germanique, en un seul massif barlong. Les trois portails sont très inégaux : deux minuscules portes latérales, sans ornement, sont surmontées de fenêtres, et la baie centrale, à voussures richement ornées de feuillage, s'encadre dans un massif en saillie aux angles ornés de dais qui abritent quatre statues. On y voit les portraits des monarques fondateurs, Henri et Cunégonde, et les figures d'un jeune homme et d'une jeune femme symbolisant la Concupiscence et dont l'expression lubrique et le type vulgaire atteignent les limites du naturalisme. C'est une lourde imitation de leurs similaires de Strasbourg. Entre les trois portails, deux piles à chapiteaux sculptés portent les statues équestres de saint Georges et de saint Martin, surmontées de dais trop petits. Une grande fenêtre surmonte le portail; une galerie à balustrade règne à la base du pignon, et les tours se dégagent à partir de ce niveau. Les angles de la tour nord sont ornés de statues dans des niches maigres et légères. Quoique agréable, cette façade est, à tout prendre, d'un ensemble assez pauvre, sans cohésion ni tenue; mais les proportions sont heureuses et les détails sont, après le porche de Lausanne, les meilleurs morceaux de sculpture gothique de la Suisse.

L'hôtel de ville de Fribourg, assez intéressant, forme un carré long, percé de fenêtres à croisées très simples et flanqué sur un pignon d'une grosse tourelle à pans, avec baies en tiers-point à tympans découpés ; l'échauguette carrée qui garnit un angle de l'édifice semble ne dater que du XVe siècle.

A Genève, la maison Tavel offre un intéressant exemple d'architecture civile du XIVe siècle. A l'un de ses angles, une échauguette ronde est solidement assise sur un gros contrefort au bas duquel est ménagé un banc de pierre. La porte d'un grand sous-sol s'ouvre au centre de la façade. Les fenêtres du rez-de-chaussée sont rectangulaires, partagées par un meneau et sans ornement. Près de la tourelle s'ouvre une jolie lancette tréflée. L'étage supérieur avait, au contraire, deux très grandes fenêtres rectangulaires, accostées de deux plus petites. Jadis garnies de croisées, elles sont encadrées de larmiers dans leur moitié supérieure ; des congés en forme de têtes humaines interrompent le larmier à ses deux angles supérieurs et aux deux angles inférieurs qu'il forme avec ses retours horizontaux. Un autre corps de moulures régnait sous les appuis; il était pareillement coupé par des bustes dans les trumeaux.

IV

ANGLETERRE

Le XIVe siècle, époque où les guerres anglaises ruinèrent la France, est pour celle-ci une période peu fertile en monuments, tandis que l'architecture des Anglais a bénéficié du succès de leurs armes; leurs constructions sont nombreuses et riches.

Un des plus élégants exemples est la collégiale de Beverley, dont le chœur date du XIIIe siècle, la nef du second quart du XIVe et la façade du XVe. Elle a le chevet plat et le double transept; c'est un édifice simple, d'une belle composition et de proportions très heureuses.

La cathédrale d'Exeter, commencée vers 1285, fut terminée avant 1367; elle a conservé deux tours romanes aux extrémités du transept. L'extérieur est pesant: les arcs-boutants ont des culées très épaisses dont les grêles clochetons qui les chevauchent en croupe ne rachètent pas la lourdeur; mais l'intérieur est d'un grand effet: les piliers sont des faisceaux compacts de colonnes aux chapiteaux de simples moulures; les colonnettes en encorbellement qui portent les arcs de la voûte s'y appuient; le triforium à arcades tréflées est surmonté d'une coursière à balustrade découpée, et les fenêtres sont garnies de meneaux.

La grande originalité de la cathédrale de Wells consiste dans les énormes étresillons qui furent bandés en 1338 dans les arcades du carré du transept pour arrêter le bouclement des piles de la tour-lanterne; ils se composent d'un arc brisé soutenant un arc brisé renversé; deux cercles sont inscrits dans les triangles intermédiaires.

Une des beautés de l'architecture anglaise depuis le XIVe siècle est la maîtresse fenêtre qui remplace presque le mur de fond des chevets rectangulaires; elle se subdivise en formes nombreuses, soutenant un tympan à découpures plus ou moins riches; beaucoup de ces grandes baies conservent encore de beaux vitraux du XIVe et du XVe siècle. Cette disposition, moins fréquente sur le continent, s'y rencontre pourtant, surtout en Bretagne. Ce n'est qu'une application du principe qui poussa sans cesse le style gothique vers une plus grande légèreté; les chevets avaient des groupes de fenêtres juxtaposées, parfois superposées, et surmontées d'une rose; les pleins intermédiaires furent progressivement réduits à la proportion de meneaux, et le groupe de baies ne forma plus qu'une seule grande fenêtre.

Les chapiteaux du XIVe siècle sont très souvent ornés de simples moulures et quelquefois de feuillage; dans la nef de la cathédrale de

Beverley, les deux types alternent dans les piliers. Lorsque le chapiteau est feuillu, son galbe est lourd, en quart de rond, et les feuillages y forment des touffes qui ne gardent aucun souvenir des crochets du XIIIe siècle; c'est un type tout différent de celui du XIVe siècle français, mais c'est l'origine du chapiteau de feuillage de notre style flamboyant.

Les voûtes, plus rares peut-être qu'au XIIIe siècle, se surchargent plus souvent de nervures parasites aboutissant à une nervure faîtière, et les



Phot. Enlart.

Fig. 345. — Cathédrale de Peterborough. Chapelle de la Vierge.

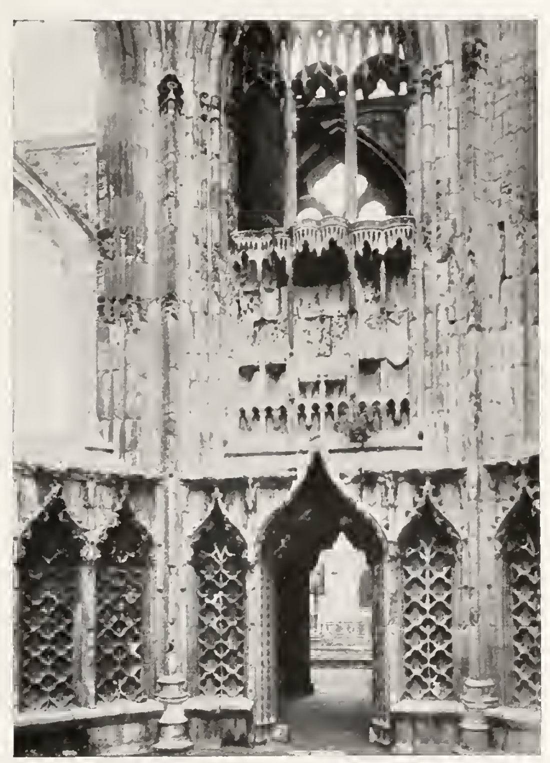
tas de charge prennent une convexité plus caractéristique; c'est une première étape vers la voûte en éventail du XVe siècle.

Les tracés de fenestrages qui, à la fin du XIIIe siècle, se composaient parfois, comme au chœur des anges à Lincoln, d'une juxtaposition de quatrefeuilles non encadrés de cercles, subissent une transformation qui permet à ces quatrefeuilles de s'emboîter parfaitement les uns entre les autres; les lobes supérieur et inférieur deviennent aigus et ondés en accolade, par leur réunion aux écoinçons intermédiaires; cette forme n'est autre que le *soufflet* flamboyant adopté en France un siècle plus tard. Quant aux *mouchettes*, on les trouve dans les fenêtres de la chapelle de la Vierge à Ely (1321-1349). Dès la première moitié du XIVe siècle aussi, l'accolade, caractère essentiel du style flamboyant, était d'usage courant en Angleterre; pour introduire une variante dans les gables qui surmon-

tent les arcs et dans les petites arcatures qui s'y encadrent, le maître de l'œuvre du tombeau monumental de lady Eleanor Percy, à la collégiale de Beverley, en 1340, et de 1321 à 1349 celui de la chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Ely les ont fait onduler en accolade; un jubé de Chichester, des tombeaux de Tewkesbury, de Wells, de Westminster ont à la même époque des accolades bien caractérisées.

La petite église de Patrington (Yorkshire) est un type élégant et excellent d'église rurale du xive siècle.

La chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Ely (fig. 545) est un des exemples les plus riches et les plus beaux de la même époque; commencée en 1321, elle fut achevée en 1349. Elle est rectangulaire, avec voûtes surbaissées, surchargées de nervures inutiles; les grandes fenêtres ont de légers réseaux de pierre et leurs embrasures sont traversées par une coursière à balustrade; les trumeaux sont garnis d'arcatures, et aucun chapiteau ou culot ne soutient les retombées des voûtes; sous les fenêtres règne un soubassement entièrement évidé de niches formant des stalles de pierre; les dais de ces niches sont des arcades festonnées surmontées de gables droits ou contournés en accolade, et garnis de feuillages détaillés avec un soin infini. Entre ces couronnements et l'appui des fenêtres, les écoinçons étaient ornés de petits bas-reliefs d'une finesse exquise, odieusement mutilés aujourd'hui, ainsi que les statuettes qui meublaient ou surmontaient les gables et accolades.



Phot. Enlart.
Fig. 546. — Howden. Salle capitulaire.

Les salles capitulaires en rotonde continuent d'être fréquentes; celle d'York, élevée vers 1300, n'a pas de pilier central, non plus que celle de Howden (fig. 546). Les rotondes d'York, Westminster, Lincoln sont pourvues d'arcs-boutants. L'hôtel-Dieu de Chichester est à peu près complet, et remarquable par la charpente de sa grande salle et les stalles de la chapelle qui la termine.

Des granges monastiques intéressantes du xive siècle existent à

Bradford sur Avon, Glastonbury, Wells et Pilton (Somersetshire), Coxwell (Berkshire), Abbotsbury (Dorsetshire); elles ont des porches à pignons qui forment une sorte de transept, disposition qui a son analogue en Flandre, dans la grange de Mastaing (Nord).

Architecture civile et militaire. — A la fin du xive siècle, on construisit en Angleterre des châteaux sans grand luxe de défense mais avec appartements confortables, qui rappellent un peu les maisons fortes bâties à la même époque en Guyenne. Le château de Dacre (Cumberland) et dans le Yorkshire le château de Bolton, célèbre par la captivité et l'évasion malheureuse de Marie Stuart, forment un quadrilatère à hautes murailles autour d'une esplanade, et dont les angles sont flanqués de tours carrées peu saillantes. Ce sont des constructions d'une beauté sévère, comme le château un peu postérieur et moins fortifié de Wressle (Yorkshire), qui a le même plan et qui ouvre hardiment sur le dehors ses singulières fenêtres géminées, étroites et hautes. Contemporain de Pierrefonds et de la Ferté-Milon, ce château est tout différent d'aspect. Le château de Belsay (Northumberland) forme un bloc carré couronné de màchicoulis et d'échauguettes. Il rappelle les petits châteaux bâtis en Gascogne sous la domination anglaise.

Les salles basses sont voûtées comme en France; il en subsiste plusieurs du xive siècle dans les maisons de Winchelsea, et Parker a publié celle qui se voyait naguère à Londres, où on l'appelait Gerrard's Hall. Elle avait deux nefs de cinq travées séparées par de très élégantes colonnes à chapiteaux ronds sans moulures. On peut également citer la belle salle basse de Guildhall, et diverses belles salles hautes sans voûte, datant pour la plupart de la seconde moitié du xive siècle, remarquables par l'importance et la beauté de leurs charpentes apparentes, portées sur fermes à aisselliers courbes, où l'on a fait entrer une véritable profusion de bois. Telles sont la salle de Sutton Courtenay (Berkshire), celle de Durham, celle de Baggilly Hall (Cheshire), celle de Great Malvern (Worcestershire) où les fermes extrêmement lourdes et solides forment comme d'épaisses cloisons de tracés semblables aux tympans de fenestrages de la même époque. La célèbre salle de Westminster, avec ses fermes à découpures élégantes ornées d'anges volants, date de la fin du xive siècle. Ces salles ont de belles fenêtres et des roses aux pignons; elles ont non seulement de grandes cheminées, mais parfois un âtre central complètement ouvert et surmonté d'un lanternon d'appel qui forme clocheton sur le toit et porte le nom de *louvre*. Il n'en subsiste pas d'exemple antérieur au xve siècle, mais l'usage était fréquent avant cette date; il avait l'avantage de répandre la chaleur mieux et plus également qu'un foyer adossé, surtout dans les grandes pièces. A l'extrémité des

grandes salles seigneuriales on trouve, comme en France, une chapelle d'une part, de l'autre une tribune pour les musiciens; entre la cuisine et la salle, parfois sous la tribune, on trouve généralement deux offices, la bouteillerie et la panneterie (*buttery and pantry*), et près de la cuisine un garde-manger (*larder*).

Parmi les installations domestiques qui ont laissé de remarquables exemples, il faut citer la belle cuisine octogone des abbés de Durham, de la fin du XIVe siècle; les latrines du château de Langley (Northumberland), du XIVe siècle, formant trois étages avec suite de niches carrées pratiquées dans les parois d'une tour carrée; et celles du palais épiscopal de Southwell, de la même date, formant une suite de niches ménagées, au contraire, dans un massif cylindrique de maçonnerie au centre d'une tour ronde.

Le très remarquable plafond du château de Naworth (Cumberland) peut dater de la fin du XIVe siècle, il forme deux rampants très faiblement inclinés; ses poutres et poutrelles ont de puissantes moulures amorties par de riches congés de feuillages, et ses entretoises sont occupées par des panneaux sculptés en tracés de fenestrages.

V

SCANDINAVIE

La Norvège continue à suivre le style anglo-normand. C'est au XIVe siècle seulement que la cathédrale de Throndjem fut terminée par une façade ornée d'arcatures encadrant les statues des Apôtres; cette façade a l'ordonnance anglaise; elle rappelle Salisbury, Wells et Lincoln. Au XIVe siècle, un effondrement s'étant produit dans les voûtes du chœur, le sanctuaire fut consolidé, comme à Beauvais, par le doublement de chaque travée; de plus, pour consolider l'arc triomphal, on fit de l'abside une sorte de rotonde séparée du chœur et de la nef par une grande claire-voie, sorte de jubé qui s'élève jusqu'à la voûte. Dans ces parties ajoutées, comme dans la cathédrale et dans le chœur rectangulaire de Sainte-Marie à Bergen, le style se montre aussi anglo-normand que celui du XIIIe siècle: les chapiteaux sont ronds, à corbeille vide de sculpture; la cathédrale de Bergen, avec sa nef et ses bas côtés sans voûtes et ses piliers en faisceaux de colonnettes, rappelle beaucoup d'églises britanniques telles que Patrington, la Trinité de Hull, Sainte-Marie de Beverley, les églises paroissiales d'York, etc.

En Suède, la cathédrale de Linkœping fut continuée à la même

époque dans un style qui s'inspire de l'influence germanique; cette influence s'exerce aussi dans la cathédrale de Skara, assez analogue à la cathédrale suisse de Fribourg. Ses proportions sont particulières et mé-



Phot. Enlart.

Fig. 547. — Portail de Staonga (Gotland).

diocres. Les arcades sont étroites et hautes; les piliers épais, formés de faisceaux de colonnes; le triforium se compose d'une suite de petites lancettes sous lesquelles des redents dessinent l'arc tréflé, et de courtes fenêtres s'encadrent dans les formerets, dont les impostes correspondent à leur appui.

Dans l'île de Gotland, beaucoup d'édifices ont été construits soit au

début du XIVe siècle, au temps de la prospérité du pays, soit après que Waldemar de Danemark, en 1366, eut ravagé l'île pour piller ses trésors.

L'architecture est à peu près germanique, mais toujours avec des particularités spéciales, nefs à supports centraux et portails festonnés. La sculpture rappelle aussi celle de l'Allemagne, mais avec une extrême lourdeur; les figures sont trapues; on en trouve de tolérables comme l'Annonciation sur la stalle de marbre de Burs; d'autres sont grotesques, comme au portail de Staonga (fig. 547), la Flagellation et l'Adoration des Mages.



Phot. Anna Klintberg

Fig. 548. — Église Sainte-Catherine à Wisby.

Wisby possède quelques édifices religieux du XIVe siècle relevés après le sac de la ville par Waldemar en 1361. La grande église dominicaine de Saint-Nicolas fut alors presque rebâtie; de cette époque datent son abside polygonale, d'une maigreur élégante, et les voûtes d'ogives qui reposent sur les piliers carrés de ses trois nefs, piliers couronnés d'une simple imposte. Le haut de la façade est fort étrange, d'une composition à la fois gauche et compliquée, enfantine en un mot, et et qui rappelle le style gothique de l'Italie. Il est d'ailleurs assez curieux que les roses aveugles et jumelles qui meublent le pignon aient la plus grande analogie avec celles du frontispice de la cathédrale de Spolète. Au centre de ces pâquerettes colossales, des cavités vides passent pour avoir contenu d'énormes escarboucles, pierres précieuses phosphorescentes, qui, la nuit, auraient guidé les navigateurs, et qui, pillées en 1361 par Waldemar, auraient coulé dans la Baltique avec un navire de sa flotte. Le point de départ de cette légende ne serait-il pas l'existence de fanaux entretenus par les religieux pour guider les marins? L'exemple ne serait pas unique.

L'église Sainte-Catherine (fig. 548) est peut-être le monument le plus élégant du Gotland; elle fut fondée en 1233 par les Franciscains, qui avaient construit d'abord un monument à demi roman, dont quelques parties sont reconnaissables et portent la trace de l'incendie de 1361. La restauration

eut lieu de 1576 à 1591, dans un style inspiré peut-être de Sainte-Élisabeth de Marbourg. L'église a trois nefs et autant d'absides à pans coupés, elle n'a pas de transept, et ses voûtes d'ogives retombaient sur des piliers octogones assez élancés, à chapiteaux formés de simples moulures; les voûtes étaient de briques, y compris les ogives moulurées. Les fenêtres sont de simples lancettes.

Le morceau le plus franchement gothique du Gotland est une chapelle du XIVe siècle germanique, au sud de la cathédrale de Wisby; ses voûtes retombent sur des faisceaux de minces colonnettes, et les murs sont ajourés de grandes baies à larges fenestrages. Un portail de la même époque a son fronton décoré non de crochets, mais de petits clochetons.

Une catégorie de monuments jadis très nombreux et que les rancunes populaires ont rendu rares, sont les gibets. Wisby a le privilège de conserver la terrasse et trois des quatre piliers de son gibet du moyen âge.

Beaucoup de cimetières gotlandais ont encore, comme en Bretagne, des portes monumentales, surmontées de toits et de pignons aigus; mais les portes bretonnes sont en général de la Renaissance, tandis que la plupart de celles-ci sont tracées en tiers-point, dans un style gothique simple.

VI

ESPAGNE ET PORTUGAL

Espagne. — L'architecture du XIVe siècle en Espagne diffère peu de ce qu'elle est en France à la même époque. Le début de ce style léger, élégant, un peu sec, y est marqué vers 1300 par la cathédrale de Léon comme il l'est chez nous par Saint-Urbain de Troyes. La cathédrale de Léon, on l'a vu, s'inspire de celle de Chartres et de l'art champenois; mais au cours du XIVe siècle, l'Espagne, comme Chypre et l'Italie, s'est mise à renoncer aux modes champenoises et bourguignonnes, pour suivre celles de l'école du midi de la France. Le séjour de la cour papale à Avignon a été, pour cette dernière, une cause de prospérité et d'expansion.

L'architecture du XIVe siècle n'atteint guère la légèreté élégante dont la cathédrale de Léon avait donné le modèle et qu'on rencontre communément en France : les fenestrages sont beaucoup moins développés dans ce pays, où l'excès de soleil peut être redouté. Quelquefois même, l'architecture romane a persisté jusqu'au cours du XIVe siècle,

comme dans la chapelle du cloître de Barcelone, dans certaines parties de la cathédrale de Lérida, dans le cloître de Santa-Maria de Niéva et dans le cloître à double étage de Ripoll, semblables en cela à maints cloîtres du midi de la France encore presque romans au XIVe siècle, à Elne, à Montmajour, etc.

L'école gothique du midi de la France exerce une influence croissante. La cathédrale de Manrese en est un bel exemple. Le plus célèbre est la cathédrale de Gérone, commencée en 1316 par maître Henri de Narbonne, continuée par Jacques Favari, de même origine, peu après 1320. En 1347, fut achevé et consacré le chœur. Avec son déambulatoire à chapelles et ses arcs-boutants, il imite l'architecture du nord par l'intermédiaire de la cathédrale de Narbonne. Les maîtres de l'œuvre furent en 1330 Guillaume de Cors, et en 1368 Francisco Ça Plana, ou Pedro Ça Coma; en 1388, on abandonna le plan à bas côtés, et l'on se décida à construire une nef unique bordée de chapelles à la mode provençale; par une disposition rare, ces chapelles sont surmontées d'un triforium, mais c'est pour continuer l'ordonnance du sanctuaire. En 1394, on élevait au sud le grand portail des Apôtres sous la direction de Guillen Morey; en 1397, le maître de l'œuvre était un Picard, Pierre de Saint-Jean.


Phot. Laurent.
FIG. 349. — Clocher de la cathédrale de Valence.

Saint-Martin de Noya, en Galice, du même style, n'a qu'une nef. Comme à Lamourguié de Narbonne, la nef sans voûte a des grands arcs-doubleaux soutenant comme des fermes la charpente du toit.

Le type des églises gothiques méridionales à nef unique et à chapelles latérales logées entre les contreforts n'a pas été moins en faveur.

La tour-lanterne octogone, appelée *Cimborio*, adoptée au XIIe siècle à

Compostelle avec l'architecture toulousaine, persiste au XIIIe siècle à Tarragone; au XIVe, à Lérida et à Saint-Cucufat. On la retrouvera encore au XVe. Les clochers octogones, tels que ceux des deux églises de Lérida et de la cathédrale de Barcelone sont fréquents aussi; ils ont des corniches à arcatures et rappellent certains clochers toscans; mais le plus beau d'entre eux, celui de la cathédrale de Valence (fig. 549), avec les gables de ses fenêtres hautes, appartient incontestablement au style de la Provence.

Phot. Laurent

Fig. 550. — Portail de la cathédrale de Valence.

Certains portails du XIVe siècle sont fort beaux. On peut citer, pour son originalité, celui d'Olite (Navarre), accosté comme certains portails anglais (Salisbury, Wells) ou angevins (Le Puy Notre-Dame), d'une suite d'arcatures ou niches à frontons encadrant des statues des Apôtres. Les voussures sont enrichies de dais, de figurines et de feuillages.

A la fin du XIVe et au XVe siècle, les trumeaux sont, comme en France, évidés d'une suite de niches, et les tympans à figures, plus nombreux que dans notre pays, sont traités en très haut relief. Toute cette statuaire monumentale présente une belle ampleur. On peut citer de cette dernière période les portails de la cathédrale de Huesca et du cloître de Pampelune.

Parmi les constructions monastiques, la plus complète est le cloître de Pampelune, avec ses grandes baies à riches fenestrages encadrés de frontons, son chapitre, son réfectoire voûté dont la chaire repose

sur une console à curieuses caricatures; son édicule de lavabo logé dans un angle et transformé en chapelle; enfin sa cuisine carrée, coiffée d'une pyramide que couronne une élégante cheminée d'appel, et surmontée aux quatre angles de mitres de cheminées en forme de clochetons.

Portugal. — Le Portugal possède un des plus riches monuments de l'architecture du xive siècle, le monastère dominicain de Batalha, fondé en mémoire de la victoire du roi Jean qui, en 1385, assura l'indépendance du pays; il fut commencé en 1387 par le maître d'œuvres Affonso Dominguez, dans un style archaïque inspiré d'Alcobaza; un maître Huguet, que l'on croit français, lui succéda bientôt, mais il semble avoir travaillé dans le style anglais. L'église (fig. 351) resta inachevée; elle présente une abside sans déambulatoire, un transept, une nef de proportions élevées avec bas côtés relativement hauts, et au sud-ouest une chapelle sépulcrale avec bas côté carré et lanterne centrale octogone. Les voûtes n'étant couvertes que d'un dallage, l'église n'a pas de triforium. L'intérieur est simple; les lourds piliers sont entourés de colonnes grêles de style très voisin du xiiie siècle; plus archaïque encore est le portail nord avec ses trois voussures en tiers-point à motifs géométriques, festons comme à Saint-Jean-des-Vignes de Soissons, et zigzags comme dans l'architecture romane, surtout normande. Des feuillages délicats sont sculptés sur les chapiteaux dans les entre-colonnements, et sur le cordon de l'archivolte. La façade occidentale est d'un style absolument anglais, et le cloître, de la fin du xive siècle, fut complété et enrichi aux xve et xvie. La salle capitulaire est contemporaine de l'église.

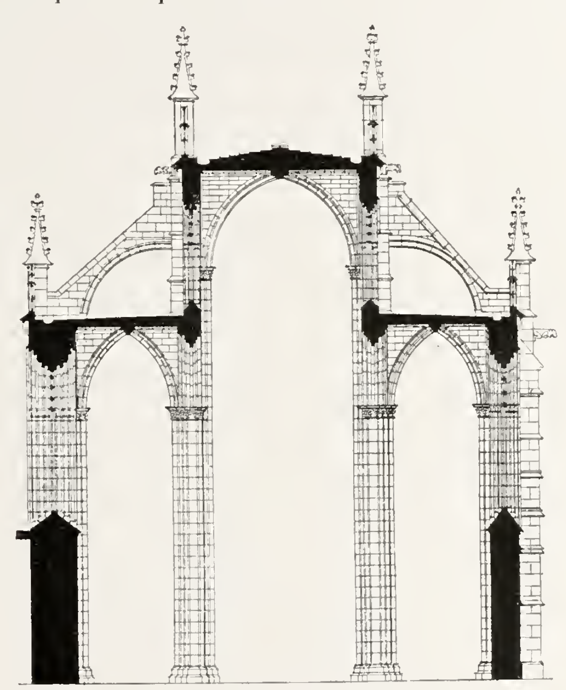


Fig. 351. — Coupe de l'église dominicaine de Batalha. (D'après Dehio et Bezold.)

VII

ITALIE

En Italie, le style gothique subit au XIVe siècle une période d'arrêt. Les modèles de France arrivent moins bons et plus rares; on les suit encore quelquefois, comme à Todi et à Naples; mais à Piperno, à Galatina, en maint autre lieu, on recopie les modèles de ce style primitif importé jadis de Bourgogne par les Cisterciens : c'est au point qu'on revient aux voûtes d'arêtes, aux lourds piliers, aux gros chapiteaux mal dégrossis; en un mot, à l'art de transition. Le recul est manifeste. Après que la cathédrale de Sienne eut été bâtie dans un assez bon style gothique, sous la direction de moines de Cîteaux, on voulut, de 1339 à 1356, l'agrandir en en faisant le transept d'une nouvelle église : le travail resta inachevé, mais le morceau bâti montre, sans nul progrès dans les formes, une décadence incontestable de l'art de bâtir.

Saint-Fortuné de Todi est une des plus pures et élégantes constructions gothiques d'Italie, fort analogue à Saint-François d'Assise et à Saint-François de Bologne, et inspirée du midi de la France.

La cathédrale de Pérouse, œuvre médiocre du XIVe siècle, a aussi trois nefs et une abside à pans avec fenêtres à meneaux et coursières; ses piliers octogones rappellent Saint-François de Bologne.

L'église de Montelabbate, près Pérouse, est une imitation plus exacte de Saint-François d'Assise, avec nef unique, abside à pans et voûtes d'ogives, et sous toute sa longueur s'étend une crypte voûtée de même. A l'extérieur, des pignons très bas répondant à chaque travée procèdent de l'architecture du midi de la France et rappellent les églises de Montfavet (Hérault) et Sauviat (Puy-de-Dôme).

L'art de la Provence poussa quelques pointes dans les États de l'Église, grâce aux papes d'Avignon, qui plus d'une fois envoyèrent leurs maîtres d'œuvres par delà les Alpes.

Toutes ces importations d'art français ont suggéré des imitations locales.

Le style français du XIVe siècle est peu modifié dans le cloître de Fossanova, et sans modification dans un portail de Scurcola Marsicana, transporté des ruines voisines de l'abbaye cistercienne de la Victoire.

La cathédrale romane de Barletta a reçu, sous les princes angevins, un chœur semblable à ceux des églises de Rabastens, Albi, Lamourguié de Narbonne et Sainte-Agathe de Barcelone; ses chapelles carrées s'ouvrent directement sur le sanctuaire. Comme dans les exemples cités,

l'architecture est maigre et nue, les supports sont surélevés, les chapiteaux insignifiants.

La cathédrale d'Orvieto, élevée de 1290 à 1330 environ, combine le type des antiques basiliques avec l'imitation de la cathédrale de Sienne et du gothique français; sa façade à trois pignons aigus est sans aucun rapport avec le tracé réel de la coupe de l'édifice; entre trois portails à frontons, les trumeaux sont décorés de fort jolis bas-reliefs de petite échelle, disposition très originale. Les proportions sont élevées; l'édifice n'a pas de voûtes; les piliers en forme de colonnes ont des chapiteaux à deux rangs de feuillages gothiques d'un assez bel effet; les fûts sont en assises noires et blanches alternées comme les arcades et les murs; les fenêtres sont d'étroites lancettes garnies, en guise de vitraux, de minces lames d'albâtre d'un étrange effet.

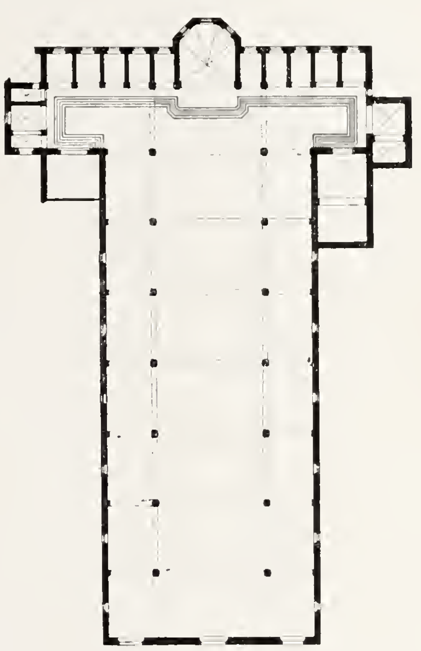


Fig. 552. — Sainte-Croix de Florence. (D'après Dehio et Bezold.)

L'église Sainte-Croix de Florence (fig. 552), à laquelle on travailla de 1294 à 1442, a le plan de Saint-Nazaire de Carcassonne : abside à pans coupés, chapelles rectangulaires alignées à l'est d'un transept très saillant. Cette abside et ces chapelles sont seules voûtées; les arcades en tiers-point de la nef reposent sur des piliers en forme de colonnes octogones, les fenêtres sont de petites lancettes, et entre elles et les arcades court, comme à la cathédrale de Tulle, un balcon porté sur des consoles de pierre.

Sainte-Marie-des-Fleurs, cathédrale de Florence, eut pour maîtres d'œuvres, de 1296 à 1301, Arnolfo di Cambio; de 1334 à 1336 le peintre Giotto, puis jusqu'en 1349 Andrea Pisano. La nef ne fut commencée qu'en 1357, sur les plans de Francesco Talenti; enfin, en 1367, le modèle d'achèvement du chœur et de la coupole fut arrêté par une commission de 24 architectes.

Le plan tréflé procède d'une influence germanique, et les chapelles qui s'ouvrent directement sur les trois absides appartiennent à la tradition du midi de la France : elles rappellent Sainte-Cécile d'Albi ou Saint-Bertrand de Cominges. Quant à la coupole centrale, elle procède de celles de Pise et des traditions nationales. La nef est du plus mauvais style gothique : les lourds éperons qui épaulent sa voûte n'ont pas dispensé d'y mettre des tirants de fer, et l'architecte a été singulièrement mal inspiré en associant aux données gothiques la forme

du pilastre, et, au dessus de ces chapiteaux lourds et monotones, des tronçons d'entablement empruntés aux pires souvenirs romains. Les moulures maigres qui coupent gauchement cette pauvre composition, la marqueterie enfantine et fastidieuse du revêtement de marbre extérieur, tout cela ferait de Sainte-Marie-des-Fleurs le plus laid des monuments gothiques, sans la nudité monotone et disgracieuse de Saint-Pétrone de Bologne, commencée en 1390, et sans les gaucheries de tracé et de composition multipliées à plaisir dans la riche chapelle de Notre-Dame-de-l'Épine à Pise.

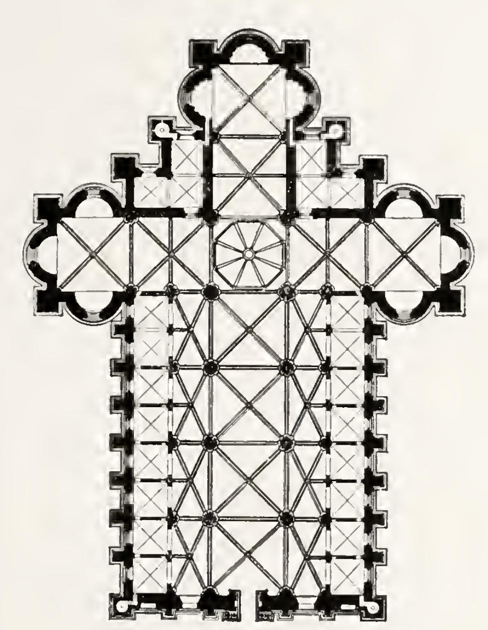
Le clocher isolé de la cathédrale de Florence fait un heureux contraste avec l'église. Sa partie inférieure, de 1334 à 1336, est l'œuvre de Giotto auquel succédèrent Andrea Pisano et Francesco Talenti; la contruction était terminée en 1387. C'est une tour carrée à tourelles d'angles octogones, terminée en plateforme dont les balustrades ont la forme d'un mâchicoulis. L'étage supérieur a sur chaque face deux baies géminées couronnées de frontons.

La chapelle Notre-Dame-de-l'Épine, construite à Pise, sur la rive de l'Arno, en 1230, fut presque rebâtie en 1323. Cet édifice rectangulaire sans voûte présente à l'ouest, avec ses deux portails et ses pignons, l'aspect d'une église à deux nefs; à l'est, ses trois flèches, qui rappellent Saint-Ours de Loches, semblent indiquer autant de nefs; en réalité, le vaisseau est unique. Les portes et fenêtres s'ouvrent sous des arcs de décharge surbaissés, malencontreusement amincis aux sommiers; la façade sud se couronne d'une galerie dont les baies à frontons encadrent des statues comme les « galeries des rois » de nos cathédrales; les contreforts et les pignons portent des édicules abritant d'autres statues. Ces sculptures sont la partie la plus intéressante de l'édifice qui est, avec la cathédrale de Florence, parmi les plus mauvaises compositions de toute l'architecture gothique.

A Toscanella, l'église de Notre-Dame-des-Roses est un exemple curieux d'art du XIVe siècle où l'appareil et la sculpture seuls tiennent compte des progrès accomplis depuis le VIe siècle. Des colonnes à gros chapiteaux portent des arcs en plein cintre; la nef et les bas côtés ont une charpente apparente. La façade est d'un style gothique assez pur.

Dans la Vénétie, l'architecture de brique, créée au XIIIe siècle avec Saints-Jean-et-Paul de Venise, et qui dans Saint-Antoine de Padoue s'allie si bizarrement à l'imitation des coupoles byzantines de Saint-Marc, a continué de prospérer au XIVe siècle. Saint-François de Venise (*Frari*), est beaucoup mieux proportionnée et moins mal bâtie; les colonnes à chapiteaux de feuillage et les fenêtres à meneaux rappellent de très près l'architecture française. Sainte-Anastasie de Vérone pourrait être la meilleure de ces constructions gothiques; les proportions des piliers ronds sont surélevées comme à Saints-Jean-et-Paul; les claveaux de pierre alternent dans les ogives avec des groupes de brique, comme à

Verceil; le clocher latéral carré, surmonté d'une flèche, est élancé et d'une bonne silhouette; c'est une combinaison heureuse des styles lombard et gothique. A Vicence, Saint-Laurent appartient à la même famille; la façade forme un seul pignon devant la nef et les bas côtés, au-dessus desquels deux baies circulaires s'ouvrent dans le vide, comme à Saint-François de Bologne La belle église de la Chartreuse dite de Pavie (fig. 555), commencée en 1396 et attribuée à Jacopo da Campione, perpétue le style des cathédrales de Parme, Plaisance et Modène, et développe de façon originale la tradition lombarde du plan tréflé; sa lanterne, ses galeries extérieures sont germaniques; la combinaison de ses voûtes latérales se retrouve à la synagogue de Prague.


Fig. 555. — Plan de l'église de la Chartreuse de Pavie.
(D'après Dehio et Bezold.)

Tandis que Naples continue d'imiter, en l'appauvrissant encore, le style maigre de la Provence, à Sainte-Claire, à l'Incoronata, et que ce style pénètre dans les États de l'Église, on continue parfois d'imiter, en les alourdissant, dans le Centre et dans le Sud, les modèles de la fin du XIIe siècle importés de Bourgogne. L'église Saint-Nicolas de Girgenti (Sicile), bâtie par les Cisterciens dans les ruines d'un temple grec, et achevée seulement au XIVe siècle, est romane, du type de Fontenay, avec à la façade un très original portail gothique large et trapu, qui décèle cette époque.

Galatina, dans la terre d'Otrante, possède une curieuse église franciscaine du XIVe siècle, Sainte-Catherine, originairement composée d'un sanctuaire carré, d'un transept et d'une nef de trois travées carrées, à voûtes d'ogives retombant sur des faisceaux de colonnes. La composition et les proportions, comme les peintures, rappellent Saint-François d'Assise; mais, par une grande bizarrerie, à cette nef s'ajoutent d'étroits bas côtés voûtés en berceau brisé; au delà de ces collatéraux, des bas côtés plus larges sont venus s'accoler postérieurement. Cette église a bien d'autres archaïsmes singuliers. Les doubleaux sont épais et les ogives profilées en lourd tore aminci; la sculpture est presque absolument romane; la façade est romane, et cependant son portail nord est daté 1391 et ce n'est qu'en 1380 qu'une bulle autorisa les Franciscains à s'établir à Galatina; toutefois, une tombe de 1375 existe dans l'édifice, et il n'est pas impossible qu'on ait utilisé des restes d'un

monument plus ancien; mais, quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que les parties de la fin du XIVe siècle ont gardé le style du XIIe.

En Sicile, le style du XIVe siècle conserve et reproduit à satiété les voussures à zigzags du XIIe, comme à la cathédrale et dans d'autres édifices de Palerme, à Girgenti, etc. La cathédrale de Castrogiovanni est une assez bonne église gothique, avec trois absides voûtées et bas côtés.

L'architecture monastique a laissé d'assez bons exemples. Au cloître de Fossanova, les colonnettes de marbre du XIVe siècle ont une richesse et une originalité particulières; c'est une interprétation libre et gracieuse du style français dont, malheureusement, il n'y a guère d'autre exemple. Le cloître cistercien de Chiaravalle della Colomba, près Plaisance, est un excellent spécimen d'art gothique, avec ses voûtes d'ogives bien construites, ses petites arcades de brique très simples, ses colonnettes jumelles de marbre rouge à chapiteaux simplement moulurés. Le cardinal Ranerio Capocci, fondateur de San Martino près Viterbe, avait également fondé dans cette ville les monastères de Sainte-Marie-de-la-Vérité et de Sainte-Marie-des-Degrés; les cloîtres, bâtis au XIVe siècle, ont un style très voisin de celui de la France. Dans chaque travée, une suite d'arcades en tiers-point reposent sur des colonnettes et soutiennent un tympan qui, au lieu d'être plein comme à Fossanova, est découpé à jour. Les contreforts, à Sainte-Marie-des-Degrés, portent des gargouilles en forme d'animaux, analogues aux types usuels en France.

ARCHITECTURE CIVILE. — L'architecture civile présente de meilleurs modèles. L'ancien palais de Boniface VIII à Anagni et un palais de Viterbe avaient des loges élégantes, dont l'ouverture dessinait une suite d'arcs entre-croisés. Le palais municipal de Pérouse est une des belles œuvres de l'architecture civile du XIVe siècle; le rez-de-chaussée est entouré d'un portique voûté; l'étage, éclairé de grandes fenêtres en arc brisé obtus, subdivisées en quatre formes sous un tympan à découpages tréflés; des frontons encadrent ces grandes baies. Le palais de Gubbio, nu et sec, quoique bien composé, a été construit de 1332 à 1346 par Giovanello Maffei dit Gattapone; la façade est divisée en travées par des pilastres de très faible saillie portant des arcs en plein cintre encadrant les fenêtres de la grande salle haute.

Plusieurs fontaines du XIVe siècle méritent d'être mentionnées : l'une de celles de Viterbe date de cette époque et se compose d'un bassin octogone avec pile centrale portant sur son chapiteau une pyramide au bas de laquelle des avant-trains de lions sortent d'arcatures. Celle d'Aquila est découverte et forme trois côtés d'un carré; l'eau s'écoule dans des bassins à travers un mur de soutènement en mosaïque d'appareil où sont ménagées de jolies gargouilles de bronze en forme de mascarons.

Il faut signaler comme propres à l'architecture de l'Italie les loges ouvertes dont l'usage était analogue à celui des Bourses et des maisons de corporations d'autres pays. Ces édifices ressemblent aux halles à arcades : ce sont des hangars composés de piliers d'arcades et de voûtes, et fermés d'un ou de deux côtés par un mur plein, de façon à fournir un local abrité du soleil et de la pluie, mais très aéré, très accessible et donnant toute la vue possible sur le dehors. On peut citer à Florence la Loge des Lances, sur la place de la Seigneurie; la Loge *del Bigallo*, siège d'une confrérie, puis hôpital; la Loge du Poisson et la Loge du Grain, qui sont des marchés; la Loge des Laines, qui a servi de Bourse, de corps de garde, de tribune pour proclamations officielles, et qui avait eu pour destination primitive d'être un lieu de repos aéré et abrité pour les nobles qui voulaient jouir de l'air et du spectacle de la rue sans se mêler au peuple.

VIII

ORIENT LATIN

Palestine. — Le bâtiment du Cénacle, sur le mont Sion, est gothique; l'église s'écroula au XIIIe siècle, et le traité de 1342, qui confiait la garde du Saint-Sépulcre aux Franciscains, leur donna en toute propriété « le cénacle, la chapelle de l'Apparition du Saint-Esprit, et celle de l'Incrédulité de saint Thomas ». Une bulle de Clément VI dit qu'ils les rebâtirent aux frais de la reine Sanche de Sicile; en 1354, s'y ajouta un hôpital pour les pèlerins.

La chapelle est très voisine des édifices construits à Nicosie, dans la même période : elle a trois nefs de trois travées et une abside à cul-de-four; la nef sud n'a que des voûtes d'arêtes; les deux autres ont des voûtes d'ogives; les supports sont quatre colonnes trapues à chapiteaux octogones de riches feuillages terminés en crochets; les moulures des tailloirs et les bases aplaties avec griffes appartiennent au meilleur style français. Au XIVe siècle, les Musulmans usurpèrent ces édifices. L'église gothique n'occupe que l'emplacement d'un bas côté de l'ancienne église. L'église inférieure est romane; l'église supérieure comprend la chapelle du Saint-Esprit, avec coupole, et la Salle du Cénacle, édifice gothique de 14 mètres sur 9. M. de Vogüé lui attribue la date de 1342, et croit que le maître de l'œuvre dut venir de Chypre.

Chypre. — L'île de Chypre fut au comble de la prospérité et jouit de la civilisation la plus raffinée sous les règnes de Henri II (1291-1327), Hugues IV (1327-1361), le protecteur de Boccace, et Pierre Ier (1361-1369),

le roi chevalier admiré et fêté dans toutes les cours d'Europe, l'organisateur de la croisade d'Alexandrie. L'art du XIVe siècle y atteignit un magnifique développement; il fut français, comme la langue qui se parlait à la cour des Lusignan, et les peintres siennois collaborèrent comme en Avignon avec les maîtres d'œuvres de France; mais une évolution se fit vers le milieu du siècle : l'architecture, d'abord inspirée de l'école champenoise comme au siècle précédent, adopta sous le règne de Pierre Ier le style du midi de la France. Les rapports commerciaux de Chypre avec Montpellier et Narbonne, et les deux séjours de son roi à la cour d'Avignon suffisent à expliquer cette nouvelle influence.

Au commencement du XIVe siècle, l'archevêque Jean de Polo reprit et acheva presque la cathédrale de Nicosie : il fit les deux dernières travées de la nef, le porche occidental de trois travées et l'immense fenêtre qui le surmonte. Ses successeurs commencèrent les deux grosses tours de la façade; celle du sud était à peine commencée, celle du nord n'avait qu'un étage lorsque la peste et l'inondation de 1330 amenèrent de telles misères qu'il fallut interrompre les travaux. Sous le règne de Pierre Ier, Famagouste attira à elle les richesses; puis ce fut la ruine de Chypre; les Vénitiens, au XVe siècle, ne firent que réparer les effets des tremblements de terre.

La partie de Sainte-Sophie qui date du XIVe siècle est d'une grande élégance; les arcs-boutants portent, comme à la cathédrale de Cologne, un chéneau sur claire-voie découpée en frise de quatrefeuilles sertis dans des cercles; un joli triforium passe derrière les tympans du grand portail, sous la maîtresse fenêtre; les trois baies de ce grand portail sont de marbre blanc et gris, sculptés avec richesse, avec recherche, avec finesse et avec goût, mais peut-être sans entente suffisante de l'effet à distance, avec trop de détails d'une petite échelle. Sur les jambages, des consoles de feuillage portaient des statues aujourd'hui détruites; adossées à des panneaux de marbre, elles ne s'abritaient pas sous des dais; les voussures ont de puissantes moulures, dont les gorges sont garnies de feuillages et de fleurettes; les tympans et les linteaux sont refendus en arcatures où s'encadraient des figurines : il n'en subsiste que deux anges thuriféraires d'un très beau style.

Dans l'abbaye de Lapaïs, le cloître, le réfectoire, le chapitre et le dortoir datent du XIVe siècle. Le style en est élégant. Le cloître, de proportions excellentes, a de grandes baies à claires-voies sans vitrage; ses voûtes d'ogives retombent sur des faisceaux de colonnettes à fûts anguleux; sur les murs, au contraire, ce sont des groupes de culots qui reçoivent les retombées. Ces culots, comme ceux de la salle capitulaire, ont une ornementation très variée, feuillages, animaux, têtes ou personnages, d'un dessin médiocre mais expressif et témoignant de quelques observations justes. Les chapiteaux sont surélevés, ornés de

feuillages touffus et un peu lourds; le galbe convexe de quelques-uns semblerait témoigner d'une influence anglaise.

Le dortoir (fig. 554) est une des plus belles salles gothiques que l'on puisse voir; il a sept travées à voûtes d'ogives et de grosses colonnes engagées, à chapiteaux octogones bas, couverts de feuillages ondulés, découpés et touffus. Aux deux extrémités de cette salle magnifique, de grandes baies donnaient vue sur la campagne, la mer, la montagne et les jardins de l'abbaye ; à l'extrémité sud, cette baie formait une loge servant de palier à l'escalier et dont les voûtes à ogives festonnées de redents retombaient sur des culots sculptés.



Phot. Enlart.

Fig. 554. — Dortoir de Lapaïs.

Le réfectoire, long de 30 m. 40, a des proportions toutes différentes de celles de l'église, sa surélévation est accentuée par la gracilité des faisceaux de colonnettes adossées qui reçoivent les voûtes de ses six travées. Les chapiteaux sont des bouquets de deux rangs de feuillages. La chaire est parfaitement conservée : son escalier, selon l'usage, est ménagé dans l'épaisseur du mur, et la tribune est composée d'un palier éclairé par une fenêtre et d'un petit encorbellement vers l'intérieur. Sous cette tribune, s'ouvre une autre fenêtre. L'encorbellement est demi-circulaire, à nombreuses moulures, et le parapet est percé de trois arcatures à fenestrages touffus.



Phot. Enlart.

Fig. 555. — Sous-sol de Lapaïs.

Des caves remarquables règnent sous ce réfectoire : leurs voûtes d'ogives surbaissées reposent sur une ligne centrale de piliers octogones à chapiteaux élégamment galbés, sans sculpture. Ce sous-sol (fig. 555) est d'une architecture tellement identique à celle de la salle basse de l'ancien hôpital d'York

(fig. 556), que cette similitude, jointe au galbe convexe, au feuillage compact et au tracé circulaire de certains chapiteaux du cloître, permet de voir une influence anglaise dans la construction de Lapaïs, qui par ailleurs appartient complètement à l'art du Languedoc et dont l'extérieur appelle à première vue la comparaison avec le Palais des Papes d'Avignon.

Le monastère de Notre-Dame-des-Champs, près Nicosie, passé aux Franciscains, fut presque rebâti au XIVe siècle. Il n'en subsistait aucune trace quand je l'ai fouillé en 1901. L'église était au nord du cloître, presque pareil à celui de Lapaïs. A l'opposé, s'élevait un vaste réfectoire perpendiculaire au cloître et divisé en deux nefs par des colonnes rondes; l'édicule carré du lavabo se logeait à l'angle sud-est du cloître. La chaire du réfectoire était très analogue à celle de Lapaïs, comme toute l'ornementation. L'église était de même fort petite, et la salle capitulaire, plus vaste, occupait le centre de l'aile orientale.



Fig. 556. — Salle basse de l'hôpital d'York.

Un monastère plus petit a laissé des ruines importantes près du village de Kalakhorio, et il est très probable que ce nom est la traduction de Beaulieu; le monastère serait celui que les Franciscains échangèrent au XIVe siècle avec les Cisterciens.

La cathédrale de Famagouste subsiste presque entière. C'est un des plus gracieux édifices de toute l'architecture gothique, un des types les plus purs de l'art du XIVe siècle. Famagouste ne se développa point, en effet, avant les dernières années du XIIIe siècle; elle dut sa fortune à la ruine de Saint-Jean-d'Acre (1291), qu'elle remplaça comme entrepôt et marché du commerce de tout l'Occident avec l'Asie.

La cathédrale, dédiée à saint Nicolas, patron des navigateurs, était déjà commencée en 1300; en 1308, la première pierre fut posée; en 1311, les travaux furent repris avec plus d'activité, et l'édifice, qui n'avait alors que ses trois absides et trois travées de bas côtés, fut achevé en peu d'années. Sa croissance rapide lui a valu une rare unité de style. Le plan est extrêmement simple : une nef et des bas côtés sans transept terminés par trois absides à pans. Il n'y a ni charpente ni triforium; les supports sont des piliers cylindriques, aux chapiteaux ronds élégamment galbés

et moulurés, mais sans sculpture. L'abside principale a deux rangs de fenêtres, pour répondre à celles de la nef et des bas côtés; toutes ont des remplages du meilleur style français du commencement du XIVe siècle; celles du chœur, étroites, n'ont qu'un meneau; celles des bas côtés et de la nef en ont deux; les fenêtres hautes s'encadrent, en outre, d'une gorge garnie de feuillages et d'un fronton aigu. Les arcs-boutants, analogues à ceux de Sainte-Sophie de Nicosie et contemporains, portent un chéneau sur une claire-voie de quatrefeuilles; les culées ont deux étages de clochetons; les murs étaient couronnés de balustrades à trèfles et quatrefeuilles aigus, et les balustrades des absidioles reposaient sur des consoles semblables à celles des mâchicoulis des constructions militaires. Comme à Sainte-Élisabeth de Marbourg, elles se prolongeaient en un balcon, porté sur consoles semblables, et autour de la grande abside, entre les deux rangs de fenêtres, pour relier les terrasses des collatéraux.



Phot. Enlart.

Fig. 357. — Cathédrale de Famagouste.

La façade (fig. 357) a trois portails à frontons aigus, et deux tours carrées peu élevées; entre elles, une grande fenêtre, occupant toute la largeur de la nef, s'élève jusqu'à la voûte.

Quiconque a vu les monuments de Champagne sera frappé de la ressemblance du plan et de l'élévation intérieure et extérieure de cette église avec Saint-Urbain de Troyes, et de l'analogie de sa façade avec celle de la cathédrale de Reims. Elle ressemble non moins à celle de Saint-Nicaise de Reims, si malheureusement détruite; quant à la comparaison avec Saint-Urbain, qui a le même plan, les mêmes fenêtres à fronton, le même dessin de balustrade et la même forme originale et élégante de piscine, elle est d'autant plus curieuse que l'on sait que le premier maître d'œuvre de cette église, Jehan Langlois (*Anglicus*), obtint de quitter la direction des travaux pour se rendre en Terre Sainte. Si trente-six ans ne séparaient ce dédit de 1264 du commencement des travaux de Saint-Nicolas, en 1300, il serait aussi légitime d'attribuer à Langlois la cathédrale de Famagouste, que de supposer que Guillaume de Sens travailla à la cathédrale de cette ville avant d'entreprendre celle de Cantorbéry. Quoi qu'il en soit, entre l'exode du maître troyen et l'air de famille des deux églises, il est difficile

de ne pas sentir un rapport de cause à effet, indirect peut-être, mais certain.

La cathédrale de Famagouste a suggéré dans la ville même, vers 1360, deux imitations un peu lourdes, mais assez belles : l'église des Saints-Pierre-et-Paul et la cathédrale grecque de Saint-Georges. Le plan est le même, mais trois absides demi-cylindriques couvertes de culs-de-four roman remplacent les chapelles à pans; les fenêtres sont petites et simples; les arcs-boutants sans élégance et privés de tout ornement; à l'intérieur, les voûtes d'ogives à clefs sculptées et les piliers ronds, les faisceaux de colonnettes, les arcades moulurées sont l'imitation exacte et acceptable de l'architecture de Saint-Nicolas.

Architecture civile et militaire. — De l'architecture civile du xive siècle, il restait à Nicosie deux maisons dont une vient de disparaître : le rez-de-chaussée était très simple; l'étage supérieur, percé de grandes fenêtres en tiers-point avec meneaux et tympan ajouré. Le manoir royal de Ktima près Paphos a laissé des ruines importantes : c'est un ensemble de bâtiments entourant une grande cour carrée; au fond et au centre, on accédait par un perron à la grande salle élevée sur une salle basse voûtée d'ogives qui retombent sur des groupes de culots. Le palais royal de Nicosie, rebâti par Hugues IV, était célèbre de par le monde pour sa richesse et sa belle ordonnance, mais il n'en est pas resté pierre sur pierre. Nous savons seulement que la grande salle du trône, contiguë aux appartements royaux, était entourée d'une galerie ou loge à colonnettes élégantes, et que le trône s'élevait sur une estrade à une extrémité; au-dessous, une salle basse voûtée servait aux repas en été, et un magasin de harnachements communiquait par un escalier dérobé avec la chambre à coucher du roi, dite chambre de Paris. Un palais démoli en 1901 et qui, depuis le xvie siècle jusqu'en 1878, avait logé les gouverneurs de Nicosie, datait en partie du xive siècle. Il avait une cour entourée de deux étages de portiques, l'étage supérieur en bois, le rez-de-chaussée formé d'arcades en tiers-point sur piliers à chapiteaux ornés de feuillages, de blasons, de têtes et de fleurs de lis; au rez-de-chaussée, on remarquait aussi un assez riche portail en tiers-point avec voussures en zigzag, et des arcades moulurées soutenant le plancher de l'étage supérieur et retombant sur une belle colonne octogone à chapiteau sculpté. Le palais royal de Famagouste, presque rebâti à la Renaissance, puis ruiné, s'étendait autour d'une grande cour carrée; le rez-de-chaussée, en partie conservé, avait une grande arche d'entrée, des écuries et magasins à arcades en tiers-point sur piliers octogones, et une chapelle basse. Ces locaux ne sont qu'en partie voûtés; on y trouve le berceau et la voûte d'arêtes sans ogives.

Le château de Kantara, rebâti après le siège de 1232 et renforcé de nouvelles défenses contre les Génois après 1373, a trois tours arrondies protégeant les angles du plateau; entre les deux plus rapprochées s'ouvre la porte d'entrée, et l'une de ces tours n'est qu'une sorte de musoir au bout d'une galerie établie sur un éperon de rocher et percée d'archères sur ses deux parois de façon à commander la plaine sur deux versants. Le

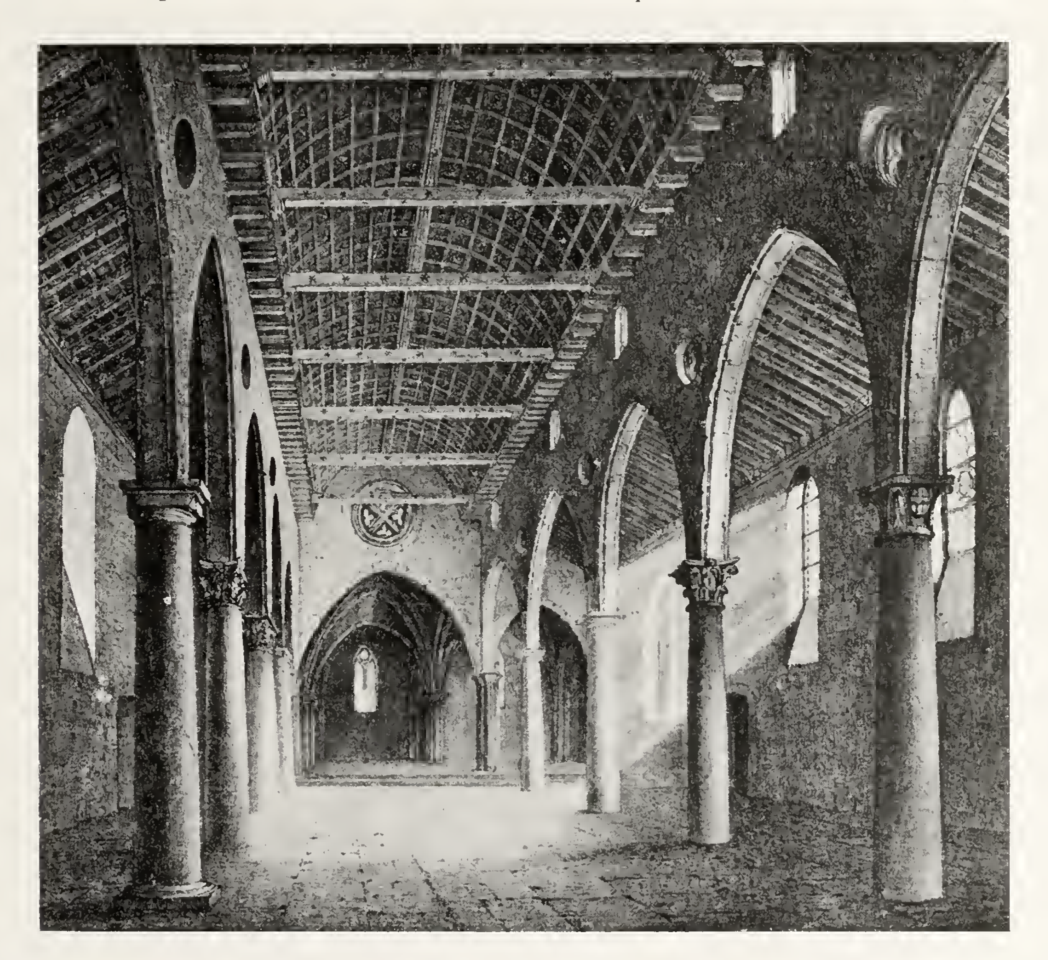


Fig. 338. — Ancienne cathédrale de Rhodes en 1828.
(D'après un dessin de Witdoeck dans l'Atlas de Rottiers.)

plateau de la montagne forme deux esplanades successives; un réduit, sorte de donjon en carré long, est isolé vers le sommet.

Le château de Famagouste, est, au contraire, une forteresse de plaine, à plan régulier, avec aux angles des tours carrées, voûtées d'ogives comme les grandes salles du rez-de-chaussée, seules conservées. Cette forteresse, bâtie en 1310, protégeait le port et se reliait au brise-lames par une chaîne qui fermait le goulet. Les Vénitiens restaurèrent au xvᵉ siècle cette demeure d'un style méridional élégant et sobre, où Shakespeare a localisé son drame d'Othello; il eût été bien surpris d'apprendre

que ses compatriotes le posséderaient un jour et en feraient un magasin. Le château de Sigouri, construit à la fin du XIVe siècle pour protéger le royaume démembré contre les incursions des Génois, était aussi un château de plaine, rectangulaire avec tours d'angle carrées. Les Anglais ont démoli ses derniers vestiges.

Rhodes. — La cathédrale Saint-Jean de Rhodes (fig. 358) fut commencée en 1310, lorsque les chevaliers s'installèrent dans l'île. Il semble qu'ils n'aient guère mis à profit les ressources artistiques de Chypre, qu'ils venaient de quitter. Leur cathédrale appartenait à un art tout différent, à moins qu'à Limassol, d'où venaient précisément les Hospitaliers, n'eût fleuri un style spécial. Quoi qu'il en soit, la cathédrale de Rhodes, qu'une explosion a détruite en 1856, et qui s'était conservée intacte jusque-là, participait de l'art catalan et de celui de l'Italie du Sud; dans les détails seulement on trouvait des ressemblances avec les monuments de Chypre. On peut s'en faire une idée à peu près complète par les lithographies exécutées d'après les dessins de Witdoeck en 1828, pour illustrer l'œuvre du colonel Rottiers sur Rhodes.

L'église avait, selon la mode italienne, un clocher isolé, planté devant la façade. C'était une grosse tour carrée et massive, à plateforme fortifiée.

La cathédrale elle-même avait un sanctuaire et deux chapelles carrées voûtés d'ogives; une nef et des bas côtés presque aussi élevés comprenant cinq travées et dépourvus de voûte. Il semble qu'un porche voûté surmonté d'une salle ait existé au sud-est de la nef. Le chœur et les chapelles étaient sensiblement plus bas que la nef, et leurs voûtes retombaient sur des colonnes engagées à chapiteaux de simples moulures; le triple sanctuaire s'ouvrait par trois arcs en tiers-point qui, avec les grandes arcades, retombaient sur des piliers formés de l'agglomération de quatre colonnes correspondant aux arches. Une de ces piles encore en place témoigne d'une exécution grossière, comparable à celle des édifices élevés en Chypre depuis 1570. Les supports de la nef étaient des colonnes antiques plus ou moins dépareillées : un seul des beaux fûts de granit poli était complété par une base déprimée; trois autres portaient leurs chapiteaux corinthiens, et quatre des chapiteaux bas, sorte de dégénérescence médiévale du type dorique; enfin, on avait pris la peine d'en sculpter un dernier, orné de quatre grandes feuilles recourbées et d'un blason portant la croix des chevaliers. Il existait au sérail de Nicosie des chapiteaux semblables. Les arcades étaient en tiers-point, et, les collatéraux étant dépourvus de voûte, on avait eu l'idée ingénieuse d'alléger les écoinçons par des percements comme on en pratique parfois au-dessus des piles des ponts. Ils consistaient en petites ouvertures circulaires redentées

d'un trèfle intérieur. Pareille disposition se voit en Chypre entre les arcades du cloître de Saint-Nicolas-des-Chats, près Limassol.

La petite église Sainte-Catherine, aujourd'hui mosquée Kantouri, voisine du port, a été bâtie vers 1330 et présente une architecture toute différente, conforme à celle qui régnait alors dans toute la France et en Chypre, avec son abside à pans, sa nef unique, et une chapelle funéraire au sud; le tout est couvert de voûtes d'ogives qui retombent sur de petits supports en encorbellement; dans l'abside, simples culots à pans, et dans la nef, chapiteau en pyramide octogone renversée sur un petit fût très court. Pareilles retombées se voient à Sainte-Anne de Famagouste. Les fenêtres ont déjà des réseaux flamboyants, importation anglaise, car l'église était celle de la langue d'Angleterrre.

L'église ruinée de Saint-Marc, près de Rhodes, avait, comme la cathédrale de Famagouste, trois absides à pans; les ogives de leurs voûtes retombent sur des colonnes qui, dans l'abside principale, ont des chapiteaux sculptés; les fenêtres sont d'étroites lancettes sous l'intrados desquelles des redents dessinent l'arc tréflé. Un portail de dessin analogue a été ajouté à l'église byzantine de Saint-Étienne près Rhodes, où le colonel Rottiers a trouvé un fragment d'épitaphe latine de 1352.

Grèce. — La basilique de Chalcis en Eubée fut restaurée et agrandie au xive siècle dans le style gothique : à son ancienne nef on ajouta alors une tribune à arcs brisés, deux travées à arcades de même tracé sans tribune, un sanctuaire carré, dont le mur de fond est percé de trois fenêtres en tiers-point et que flanquent des chapelles de même plan; au nord du sanctuaire, un clocher; une façade percée d'une rose, et des voûtes d'arêtes sur le sanctuaire; ailleurs, voûtes d'ogives. Leurs retombées étaient portées sur des consoles en pyramide renversée, en deux assises nettement distinguées par les deux étages de la décoration sculpturale, composée de feuillages très variés, copiés exactement sur la nature : Didron y a reconnu les feuilles de chêne, de peuplier, de vigne, et des feuilles lancéolées. Le collatéral sud a des contreforts gothiques et paraît avoir été entièrement rebâti au xive siècle. De nos jours, on a démoli très malheureusement la façade et toutes les voûtes.

Crète. — L'île de Crète, qui a été possession vénitienne de 1204 à 1669, conserve aussi quelques restes d'architecture gothique, mais peu sont antérieurs au xve siècle. C'est au xive que semble avoir appartenu la grande église franciscaine de Candie, dont les gravures du pèlerinage de Breydenbach montrent l'état au xve siècle. C'était un bel édifice gothique analogue aux églises franciscaines de Venise.

BIBLIOGRAPHIE

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE DES XIIIe ET XIVe SIÈCLES

Généralités. — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, Paris, 1854-59, in-8°. — J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie*, t. II, Paris, 1886, in-8°. — A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie*, Caen, 1870, in-8°. — J. A. Brutails, *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes*, Paris, 1899, in-8°. — A. Choisy, *Hist. de l'Architecture*, Paris, 1899, in-8°. — L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre* (publ. par André Michel), *Orig. de la Renaissance*, Paris, 1901, in-8°. — G. Dehio et G. von Bezold, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Leipzig, 1891-1901, in-8°; atlas in-fol. — F. X. Kraus, *Real Encyclopaedie der christlichen Alterthümer*, 1879-1886, in-8°. — Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Stuttgart, 1892, in-4°. — G. Lübke, *Essai d'histoire de l'art*, traduit par C. A. D. Koela, 1885-87, in-8°. — Gonse, *L'art gothique*, Paris, 1890, in-4°. — Ch. H. Moore, *Gothic Architecture*, 2e éd., Londres, 1899, in-8°

France. — *Album historique du Midi*, 1894, in-4°. — D'Arbois de Jubainville, *Répertoire archéologique de l'Aube*, Paris, 1861, in-4°. — Abbé Arbellot, *Cathédrale de Limoges*, Paris, 1883, in-8°. — Abbé Auber, *Cathédrale de Poitiers*, 1849, in-8°. — Aufauvre et Fichot, *Monuments de Seine-et-Marne*, Paris, 1858, in-fol. — Barr Ferree, *French Cathedrals* (Architectural Record, 1897). — L. Berthelé, *L'Architecture Plantagenet*. — A. Bareau, *Saint-Urbain de Troyes* (Annuaire de l'Aube, 1891). — Bénard, *Collégiale de Saint-Quentin*, Paris, 1867, in-8°. — Berty, *Des bases comme moyen de juger de l'âge des monuments gothiques* (Annuaire de l'archéologue, 1862). — Bion de Marlavagne, *Cathédrale de Rodez*, Paris, 1875, in-8°. — Em. Bonnet, *Antiquités et monuments du département de l'Hérault*, Montpellier, 1845, in-8°. — Abbé Bosseboeuf, *L'Architecture Plantagenet*, Angers, 1897, in-8°. — Abbé Bouxin, *Cathédrale de Laon*, Laon, 1890, in-8°. — Abbé Brune, *Églises du Jura* (Bull. Archéol., 1888). — Abbé Bulteau, *Cathédrale de Chartres*, Chartres, 1896, in-8°. — Buhot de Kersers, *Statistique monumentale du Cher*, Bourges, 1875-99, in-4°. — Abbé Canéto, *Sainte-Marie d'Auch*, Paris, 1850, in-4°. — A. de Caumont, *Statistique monumentale du Calvados*, Caen, 1847-1862, in-8°. — Abbé Clerval, *Guide chartrain*, Chartres, s. d., in-12°. — Corroyer, *Descr. de l'abbaye du Mont-Saint-Michel*, Paris, 1877, in-8°. — Chanoine Dacheux, *La Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1899, in-fol. — Dr Coutan, *Notice sur la cathédrale de Rouen*, 1896. — L. Deschamps de Pas, *Notre-Dame de Saint-Omer*, 1892-95, in-8°. — L. Demaison, *Les architectes de la cathédrale de Reims* (Bull. archéol., 1894). — D. H. Dijon, *Saint-Antoine en Dauphiné*, 1901, in-4°. — G. Durand, *Cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1901-1903, in-4°. — Emeric David, *Sculpture française*, Paris, 1853 (1817), in-8°. — C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, T. I et II, Paris, 1902-1903, in-8°. — L. de Farcy, *Cathédrale d'Angers*, Angers, in-fol. — Gilbert, *Cathédrale de Rouen*, Rouen, 1837, in-8°. — Girardot et Durand, *Cathédrale de Bourges*, Moulins, 1849, in-12. — Givelet, *Mont-Notre-Dame. Saint-Nicaise de Reims*. — Gosset, *Cathédrale de Reims*, Reims, 1894, in-8°. — Héron de Villefosse, *Abbaye d'Orbais*, Paris, 1892, in-8°. — J. de Lahondès, *Saint-Étienne de Toulouse*, 1890, in-8°. — Abbé Ledru, *Cathédrale du Mans*, Mamers, 1900, in-fol. — Lefèvre-Pontalis, *Cathédrale de Noyon*, Paris, 1902, in-8°. — R. F. Le Men, *Cathédrale de Quimper*, 1878, in-8°. — H. Lopès, *Primatiale de Bordeaux*, 1882-84. — Abbé Loth, *Cathédrale de Rouen*, 1879, in-8°. — Em. Mâle, *L'Art religieux en France au* XIIIe *siècle*, Paris, 1902, in-4°. — Chanoine Müller, *Notre-Dame de Senlis*, 1881, in-8°. — Eug. Müntz, *Les architectes d'Avignon au* XIVe *siècle* (Bull. de la Soc. des Antiquaires), 1891. — L. Narbonne, *Cathédrale de Narbonne*, 1901, in-8°. — Abbé Pigeon, *Cathédrale de Coutances*, 1876, in-8°. — Abbé Pihan, *Beauvais*, 1885, in-8°. — Aug. Prost, *Cathédrale de Metz*, 1887, in-8°. — Anthyme Saint-Paul, *Simple mémoire sur l'origine du style ogival* (Bull. Monumental, 1875); *La Transition* (Rev. de l'Art Chrétien 1894-1895); *Suger, l'église de Saint-Denis et saint Bernard* (Bull. archéol., 1890); *Étampes* (Gazette archéol., 1884). — Henri Stein, *Pierre de Montereau architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis* (Soc. des Antiquaires, 1902). — Thomas, *Cathédrale de Quimper*, 1892. — C. Vasseur, *Cathédrale de Lisieux*, Caen, 1881, in-8°. — Vaudin, *Cathédrale de Sens*, Paris, 1882, in-8°. — Verdier et Cattois, *Architecture civile et domestique*. — Vitet, *Notre-Dame de Noyon*, Paris, 1845, in-4°, atlas in-fol. — Pour le surplus voir : Enlart, *Manuel d'archéologie*.

Allemagne. — Franz Kugler, *Kunstgeschichte*, 1852. — Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunst-Archaeologie des deutschen Mittelalters*. — G. Dehio, *L'influence de l'art français sur l'art allemand au* XIIIe *siècle* (Revue archéologique, 1900). — Schnaase, *Geschichte der Bildenden Kunst*, 2e édition, 1872, in-8°. — Knackfuss, *Deutsche Kunstgeschichte*, 1888, in-8°. — Knackfuss et Zimmermann, *Allgemeine Kunstgeschichte*, in-8°. — Dr Franz Reiber, *Handbuch*, in-8°. — Dohme, *Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland*, Leipzig, 1869, in-8°. — Dohme et Bode, *Deutsche Kunstgeschichte*, 1887, 5 vol., in-8°. — Dr Loetz, *Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters*, Cassel, 1867, in-8°. — Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, édition revue

par le Dr Max Hemran, Stuttgart, in-8°. — R. Borrmann et R. Graul, *Die Baukunst*, Berlin et Stuttgart, 1897, in-4°. — Kraus, Durm et Wagner, *Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden*, Fribourg, 1892-1899, in-8°. — V. J. Sighart, *Geschichte der bildenden Künste im Königr. Baiern*, Münich, 1862, in-8°. — C. Schiller, *Die mittelalterliche Architektur Braunschweigs*, Brunswick, 1852, in-8°. — Dr K. T. Zingeler, et W. F. Laur, *Die Bau und Kunst Denkmäler in den Hohenzollern'schen Landen*, Stuttgart, 1896, in-8°. — S. Boisserée, *Denkmäler der Baukunst am Niederrhein*. — P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, Düsseldorf, 1894, in-4°. — L. Puttrich, *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen*, Leipzig, 1835, 1852. — H. W. Mithoff, *Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1853, in-8°. — *Bau und Kunst-Denkmäler der Provinz Sachsen*, Halle, 1879, 1900, in-8°. — Heideloff et Müller, *Schwäbische Denkmäler* (continué par Leibnitz). — H. Lemeke, *Die Bau und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin*, Stettin, 1898 et suiv., in-8°. — Dr P. Lenfeldt, *Bau und Kunst-Denkmäler Thüringens*, Iena, 1888-1897, in-8°. — Lübke, *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen*, Leipzig, 1853, in-8°. — A. Ludorff, *Die Bau und Kunstdenkmäler von Westfalen*, Münster, 1899 et suiv., in-8°. — D^r Ed. Paulus, *Die Kunst und Alterthums-Denkmale im Königreich Wurttemberg*, Stuttgart, 1899, in-4°, atlas in-fol. — J. Tavernor Perry, *The influence of the Hanseatic League on the Architecture of Northern Europe* (Journal of the Royal. Institute of British Architects, 31 mai 1894).

Angleterre. — John Britton, *The architectural antiquities of great Britain*; Parker, *Introduction to gothic architecture*, 7e édition, Oxford, in-8°. — *A. B. C. of gothic architecture*, Oxford 1898, in-8°. — *Glossary of Architecture*, Oxford, in-8°. — Th. Rickman, *Gothic architecture*, 7e éd., revue et augmentée par Parker, Oxford, in-8°. — Hudson Turner et Parker, *The domestic Architecture of the Middle Ages*, Oxford, 1877, 2e éd., 4 vol. in-8°. — *The Ecclesiastical and Architectural Topography of England*, Oxford, 1848-1852, in-8°. — Romilly Allen-*Monumental History of the British Church*. — L. Vitet, *De l'Architecture du moyen âge en Angleterre*, s. l., 1858, in-8°. — C. Uhde, *Baudenkmäler in Grossbritannien*, Berlin, 1894, in-fol. — G. G Scott, *Lectures on Mediaeval Architecture*, *History of English Church Architecture*. — A Pugin, *Specimens of gothic Architecture*. — Francis Bond, *Gothic Architecture in England*, Londres, 1905, in-8°. — *English Cathedrals illustrated*. — John Bilson, *Les premières croisées d'ogives en Angleterre* (Rev. de l'Art Chrétien, 1901-1902). — E. Sharpe, *Architectural Parallel or review of the principal Abbey Churches*. — Hall, *The baronial halls of England*, 1858, in-8°. — G. T. Clark, *Mediaeval military architecture in England*, Londres, 1884, in-8°. — Bell's *Cathedrals series*, Londres, in-12. — Professeur Bonnay, *Cathedrals, Abbeys and Churches of England*, Londres, 2 vol. in-12. — *Archæologia* (Soc. des Antiquaires de Londres), in-4° — *The Archæological Journal of the Archæological Institute of great Britain and Ireland*, in-8°. — *The Builder*, in-4°. — *The Architectural Record*, in-4°. — *Transactions of Royal Institute of British Architects*, in-4°.

Autriche-Hongrie. — G. Heider, R. von Eitalberger et J. Heiser, *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Œsterreichischen Kaiserstaates*, Stuttgart, 1858-60, in-4°. — *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, Vienne, in-4°. — T. G. Jackson, *The Architecture of Dalmatie*, (Transactions of Royal Institute of British Architects, 1887). — P. Aug. Thiener, *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia*, Rome, 1883, 2 vol. in-fol. — Henzlman, *Müregészeti Kalauz Különös Tekintettel Magyarorszarag itratda Magyar Tudomanyos Akademia bizottsaza*, Pesth, 1866, in-8°, 2e partie: *Kozépkori Epitészet*. — Dr Bela Czobar, *Die historischen Denkmäler Ungarns in der millensium Landessaustellung*, Budapest, 1898, in-8°. — Professeur Myskovski, *Les Monuments d'art du Moyen Age et de la Renaissance en Hongrie*, Vienne, in-fol. — B. Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Vienne, 1871, in-4°. — J. Hlavka, *Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königr. Böhmen*, Prague, 1897 et suiv., in-8°. — J. Neuwirth, *Les comptes hebdomadaires et le chantier de la cathédrale de Prague*, Prague, 1890, in-8°. — Dr Anton Podlaha, et Arch. K. Hilbert, *Der Dom zu Prag*, Prague, 1906, in 4°. — Aug. Sedlacek, *Karlstein*, Prague, 1892, in-8°. — Johann Strelba, *Karlstein*, Prague, s. d., in-8°. — W. A. Baillie Grohman, *The Gothic in Tyrol* (The Magazine of Art, mai 1859).

Belgique. — Schayes, *Hist. de l'Architecture en Belgique*, Bruxelles, s. d., 4 vol. in-12.

Espagne. — *Monumentos Arquitectónicos de España*, nouv. éd., 1905. — G. E. Street, *Gothic Architecture in Spain*, Londres, 1865, in-8°. — D. Genaro Pérez de Villa Amil et D. Patricio de la Escosura, *España artística y monumental*, Paris, 1842-1846, 3 vol. in-fol. — Enlart, *Origines de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal* (Bulletin archéol., 1894). — D. G. L. Villanueva, *Viaje literario á las iglesias de España*, Madrid, 1803-1850, 12 vol. in-8°. — C. Uhde, *Baudenkmäler in Spanien und Portugal*, Berlin, 1892 et suiv., in-fol. — Max Junghaendel C. Gurlitt, *Die Baukunst Spaniens*, Dresde, s. d., 2 vol. in-fol. — *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, 1894 et suiv., in-8°. — Piferrer et Py Margall, *Cataluña*, Barcelone, 1884, in-8°.

Grèce. — C. Enlart, *L'architecture gothique en Grèce* (Rev. de l'art chrétien, 1899). — G Schlumberger, *Souvenirs et monuments de la Grèce française au moyen âge* (Ami des Monuments, 1893).

Italie. — VENTURI, *Storia dell' Arte italiana.* — BOÏTO, *Architettura del medio evo in Italia*, 1840, in-4°. — ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.* Paris, 1894, in-8°. — A. RICCI, *Storia dell' Architettura in Italia*, 1858. — ROHAULT DE FLEURY, *La Toscane au moyen âge*, Paris, 1873. — H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 1885, in-8°. — MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte Senese*, 1854, in-8°. — Pour le surplus voir : Enlart, *Archit. gothique en Italie*, p. 5, note.

Orient Latin. — Marquis DE VOGÜÉ, *Les Églises de la Terre Sainte*, Paris, 1860, in-4°, pl. — ENLART, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899, in-8°. — Colonel ROTTIERS, *Rhodes*, Bruxelles, 1828, in-4°.

Portugal. — NODET, *L'architecture en Portugal* (dans Planat, *Encyclopédie d'Architecture*). — RACZYNSKY, *Les Arts en Portugal*, 1841. — CONDEIXA, *Batalha*, 1893. — HAMPT, *Belem*, 1898.

Scandinavie — L. DELISLE, *Contrat passé par Et. de Bonneuil pour la cathédrale d'Upsal* (Soc. de l'hist. de Paris, 12 novembre 1878). — C. ENLART, *Architecture des Cisterciens en Scandinavie* (Bull. archéol., 1894). — *L'architecture du moyen âge en Scandinavie* (Bull. de l'Union Syndicale des Architectes, 1894). — C. R. NYBLOM, *Upsala Domkirka*, 1879, 1884. — J. KORNERUP, *Cathédrale de Roeskilde* (*Danske Nindesmaerker*, Copenhague, 1877, in-fol. 1891). — J. B. LÖFLER, *Sorö Akademis Landsbykirker*, 1896; *Röskilde Domkirka*, 1877. — LANGE, *Röskilde*, 1890. — *Antiquarist Tidskrift för Sverige.* — N. M. MANDELGREN, *Monuments scandinaves du moyen âge*, Paris, 1862. — HANS HILDEBRAND, *Den Kyrkliga Konsten under Sveriges medeltid*, 1875, Wisby, 1893. — E. WRANGEL, *Tegelarchitekturen i norra Europa och Upsala Domkyrka*, 1897; *Cisterciencernas inflytande pa medeltidens byggneds-Konst i Sverige*, 1899. — GÖDECKE *Linköping Domkirka*, 1872. — L. DIETRICHSON, *Sammalignende Fortegnelse over Norges Kirkebygninger i Middalalderen og 100 norske Kirkebygninger*, 1888. — A. MINUTOLI, *Throndjem Domkirka*, 1853. — J. HELMS, *Throndiem Domkirka*, 1886.

CHAPITRE VII

LA SCULPTURE DU XIVE SIÈCLE EN ITALIE ET EN ESPAGNE[1]

I

LA SCULPTURE ITALIENNE DE 1260 A 1400

NICOLA ET GIOVANNI PISANO

La chaire du baptistère de Pise. — En l'année 1260, le sculpteur qui venait d'achever la chaire destinée au Baptistère de Pise grava dans le marbre une inscription composée de trois vers. Le premier donne la date ; le deuxième le nom de l'artiste, Nicola Pisano ; le troisième est un appel à la gloire :

> Anno milleno bis centum bisque triceno
> Hoc opus insigne sculpsit Nicolas Pisanus.
> Laudetur digne tam bene docta manus.

Bien d'autres marbriers, Toscans, Apuliens et Lombards, avaient signé leur ouvrage en demandant aux fidèles et aux passants des prières ou des louanges. Seul, parmi les artistes italiens du XIIe et du XIIIe siècle, Nicola Pisano a attaché son nom à une œuvre qui, après avoir émerveillé les contemporains, devait étonner à jamais la postérité.

Au milieu du riche mobilier de marbre dont s'étaient parées nombre d'églises de la Toscane, la chaire du Baptistère de Pise s'élève comme une apparition que rien ne faisait prévoir. Lorsque Nicola Pisano commença son œuvre, peut-être Guido de Côme n'avait-il pas cessé de travailler, dans le Baptistère même, à la décoration de la grande cuve

1. Par M. Émile Bertaux.

de marbre. Le sculpteur qui allait révéler à la Toscane un trésor de formes plastiques et de conceptions artistiques dont l'existence n'avait été soupçonnée ni par les maîtres locaux, ni par les sculpteurs lombards, semble avoir à peine jeté un regard sur les derniers ouvrages du vieux *Comacino*. Nicola a gravé son nom sur la chaire du Baptistère dix ans après que Guido eut achevé la chaire de San Bartolommeo, à Pistoia : les deux œuvres diffèrent si complètement qu'on les dirait séparées l'une de l'autre par tout un siècle.

L'architecture des ambons et des chaires élevées en Toscane avant 1260 était d'une simplicité rustique : quatre ou six colonnes, soutenues quelquefois par des lions, portaient une caisse rectangulaire de marbre, aux parapets ornés d'incrustations et de sculptures. L'édicule construit par Nicola Pisano a un plan hexagonal. L'alternance de trois colonnes plus hautes avec trois colonnes coupées, qui reposent sur le dos de trois lions, donne un rythme à l'architecture. Une septième colonne s'élève, au centre de l'hexagone, sur une base vivante, formée de trois figures d'hommes assis et de trois monstres accroupis. La caisse de marbre ne repose plus directement sur les chapiteaux des colonnes : elle est montée sur des arcades trilobées. Les parapets eux-mêmes, encadrés dans une forte moulure, sont séparés les uns des autres par des faisceaux de trois colonnettes.

La diversité des incrustations polychromes est dédaignée par le sculpteur. Dans la chaire du Baptistère l'opulence du décor n'est faite que de l'abondance des reliefs.

Il était difficile d'exposer sur les parapets d'une chaire un récit de l'Évangile plus détaillé que celui qui se déroulait sur la chaire de San Bartolommeo de Pistoia. Nicola renonce à la division en deux zones, qui avait permis à Guido de multiplier les épisodes : il ne groupe une série de scènes que sur un seul parapet, le premier dans la suite des événements représentés, où se trouvent réunies la *Salutation angélique*, la *Nativité*, avec le *Bain de l'Enfant*, et l'*Annonciation aux Bergers*. Chacun des autres cadres enferme un seul tableau de marbre. Aux scènes de l'Évangile de l'Enfance, déjà représentées sur les chaires de Groppoli et de Braga, — l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, — succède brusquement le drame du *Crucifiement*. Le cycle s'achève par le formidable épilogue du *Jugement dernier*.

Les reliefs qui exposent l'histoire de la Rédemption depuis la naissance du Christ jusqu'au dernier jour de la terre ont pour accompagnement un chœur d'Évangélistes, de Prophètes et de Sibylles, composé de figurines en bas-relief assises dans les écoinçons des arcades et de statuettes en ronde-bosse debout au-dessus des grands chapiteaux. Le monument du haut duquel les paroles divines devaient descendre sur la

cuve baptismale est lui-même un poème sacré dont aucune des chaires



Phot. Brogi.

FIG. 359. — Chaire du Baptistère de Pise, par Nicola d'Apulie dit Nicola Pisano.

sculptées en Toscane n'annonçait l'ampleur dramatique et lyrique.

Le style des sculptures est une nouveauté bien plus admirable que

la grandeur du thème religieux. Pour quiconque se souvient, en présence de la chaire du Baptistère, des œuvres toscanes et lombardes sculptées avant la date de 1260, le développement de l'art italien semble interrompu par un retour en arrière, qui réalise d'un coup le plus merveilleux progrès. Les reliefs des parapets, abstraction faite du sujet religieux, sont composés et sculptés comme ceux des sarcophages romains. Les figures n'y sont plus alignées à la file, comme sur la chaire de Guido de Côme, mais groupées sur plusieurs plans. Les gradations du relief, la rondeur des visages de femmes, la force mâle et rude des hommes, l'épaisseur des draperies, la profondeur des plis, la science des nus laisseraient croire que le sculpteur a été initié à la pratique des marbriers du IIIe ou du IVe siècle de l'ère chrétienne : il manie comme eux le trépan pour détailler les boucles des chevelures ou des barbes, et pour creuser entre les groupes des ombres profondes. Il ne s'est pas souvenu des sarcophages chrétiens qui avaient servi de modèles, au XIIIe siècle, à quelques marbriers de l'Ombrie : il remonte directement à l'antiquité païenne. Parmi les statuettes de prophètes se dresse un dieu nu, un Hercule imberbe, modelé comme la statue achilléenne d'un empereur.

Pour trouver des ancêtres directs à Nicola Pisano, il faut remonter bien avant la « Renaissance carolingienne », qui fut romano-byzantine plutôt que gréco-romaine, et qui, féconde en ivoires et en orfèvreries, fut stérile en marbres. Le sculpteur de la chaire du Baptistère continue en vérité la « Renaissance constantinienne ». Après la Paix de l'Église, les marbriers formés dans les ateliers païens avaient conservé un reste de vie à l'art gréco-romain, en l'animant de pensées et d'espérances inconnues de l'antiquité; mais l'industrie des sarcophages à figures avait été abandonnée avant le règne de Justinien. Voici qu'après une interruption de huit cents ans, l'œuvre collective accomplie dans les ateliers des sculpteurs du IVe siècle est reprise au milieu du XIIIe par un seul homme. Du trésor des formes antiques naît à nouveau une sculpture chrétienne.

Cette résurrection qui tient du miracle est le fait qui a le plus vivement frappé, depuis Ghiberti et Vasari, les critiques et les historiens qui se sont arrêtés devant la chaire du Baptistère de Pise. Pourtant l'œuvre extraordinaire a donné lieu, depuis un demi-siècle, à une série d'observations nouvelles.

Nicola Pisano, tout en s'inspirant des marbres antiques, s'est souvenu plus d'une fois des modèles byzantins, dont la connaissance avait été vulgarisée en Italie par les ivoires. Lorsqu'il adopte pour la Nativité la composition habituelle, avec l'épisode du bain de l'Enfant, il ne fait que suivre la tradition italo-byzantine, à laquelle Guido de Côme s'était conformé avant lui. Mais Nicola remonte plus haut dans le passé : il puise

aux sources mêmes de l'art chrétien d'Orient, comme à celle de l'art chrétien d'Italie. L'archange placé sur le même rang que les prophètes a revêtu la toge et l'écharpe de brocart que portent les consuls sur les diptyques de Byzance.

Les chapiteaux qui couronnent les fûts de marbre antique ne sont plus de monotones imitations de l'ordre corinthien. Le feuillage finement refouillé dans le marbre se divise en bouquets, qui ont les formes robustes des « crochets » sculptés par les tailleurs de pierre français. Les mou-



Phot. Brogi

Fig. 360. — L'Adoration des Mages. Détail de la chaire du Baptistère de Pise.

lures mêmes des bases et des astragales, au pied des colonnettes élevées en faisceau entre les grands reliefs, comme au pied des colonnes qui soutiennent l'édicule, au bas des chapiteaux, grands ou petits, ont de purs profils français.

Ainsi, Nicola Pisano semble avoir regardé à la fois vers le passé et vers l'étranger; sculpteur et architecte, il n'a point emprunté au même art le style de ses reliefs et le profil de ses moulures. Dans la chaire de Pise, la sculpture, vue dans son ensemble, est un pastiche de l'antique; l'architecture est « gothique ».

Où l'artiste a-t-il connu les reliefs gréco-romains et les monuments d'architecture française qui lui ont servi de modèles? A Pise même, des marbres antiques, rangés devant la cathédrale, à quelques pas du Baptis-

tère, s'offraient aux regards des passants, comme de vénérables restes de la ville romaine ou comme des trophées rapportés par les généraux victorieux. Aujourd'hui, plusieurs de ces marbres ont trouvé asile dans le Campo Santo. Il est facile d'y reconnaître, après Vasari, quelques-uns des originaux dont les copies figurent sur la chaire du baptistère voisin. Le grand-prêtre qui étale sa longue barbe au milieu de la Présentation au Temple n'est autre qu'un Bacchus Indien sculpté, avec son cortège, sur un canthare de marbre grec. Les chevaux des Mages sont copiés d'après le même vase. La Vierge qui reçoit les Mages, le front voilé à la façon d'une matrone, a l'attitude, le costume et les traits d'une Phèdre, représentée au milieu des personnages de l' « Hippolyte » d'Euripide sur un sarcophage où fut ensevelie au XI[e] siècle la comtesse Béatrice, mère de la comtesse Mathilde. La Vierge de la Nativité est une dame d'Étrurie, à demi couchée sur son sarcophage ou sur son urne cinéraire.

Pise ne possédait point encore, dans le nombre de ses églises aux façades bigarrées, un monument d'architecture monastique où Nicola eût pu étudier directement les formes importées de France, que les franciscains et les dominicains adoptaient alors, à l'exemple des cisterciens. Mais les religieux de l'observance de Cîteaux avaient élevé dans la première moitié du XIII[e] siècle l'église abbatiale de San Galgano, modèle d'architecture bourguignonne aux portes de Sienne. Les rapports entre cette abbaye et Pise étaient assez faciles et fréquents pour qu'un sculpteur pisan pût connaître par l'intermédiaire d'un moine de San Galgano un dessin de chapiteau et un profil de moulure.

Nicola Pisano a trouvé à Pise des modèles de sculpture antique ; il a pu trouver en Toscane un modèle de construction gothique. Mais à quelle école ce sculpteur a-t-il acquis la virtuosité qui l'a rendu capable de s'assimiler le style du bas-relief romain et les formules de l'architecture française ? Avant lui aucun marbrier toscan n'avait sculpté de chapiteaux pareils à ceux des cathédrales du Nord. Sans doute un atelier pisan, qui travaillait précisément à décorer l'un des portails du Baptistère, avait imité, dès la première moitié du XIII[e] siècle, quelques reliefs antiques en même temps qu'une série d'ivoires byzantins[1] ; mais trois ou quatre figurines de femmes, silhouettes fines et frêles écloses parmi des rinceaux d'acanthe sans vigueur et sans sève, n'annonçaient pas l'épanouissement prochain de l'art robuste et fier qui allait se montrer à l'Italie comme un héritier de la force romaine.

Il existe bien dans une chapelle de la cathédrale de Sienne un bas-relief à scènes évangéliques, où Semper a voulu voir l'œuvre d'un précurseur de Nicola Pisano. Ce marbre lui servit de base pour construire l'étrange

1. Voir t. I, seconde partie, p. 684.

hypothèse d'un art étrusco-chrétien, qui aurait obscurément conservé les traditions de l'antiquité. Aujourd'hui les historiens sont d'accord pour attribuer ce morceau insignifiant à un disciple maladroit de Nicola.

Il faut renoncer désormais à échelonner entre les reliefs antiques du Campo Santo et la chaire du Baptistère des intermédiaires toscans. A Pise, l'œuvre de Nicola apparaît comme un phénomène unique de création spontanée.

Nicolas de Pise ou Nicolas d'Apulie. — Rien cependant, jusqu'au XIX[e] siècle, ne permettait de disputer à Pise la gloire d'avoir donné naissance à un thaumaturge sans pareil dans l'histoire de la sculpture. C'est seulement en 1864 que Crowe et Cavalcaselle prétendirent que Nicola Pisano n'était pas originaire de la Toscane et qu'il fallait lui chercher des précurseurs dans une autre région de l'Italie. Ils avaient les premiers relevé l'importance d'un document, rentré dans l'oubli depuis que Rumohr l'avait publié en 1827, et qui faisait connaître le père du sculpteur : non point un Pisan, mais un certain Pietro d'Apulie.

Autour de ce texte, commenté dans un livre retentissant, un débat s'ouvrit, qui divise encore les historiens, en Italie, en Allemagne et en France. Aux partisans de la thèse apulienne les défenseurs de la thèse traditionnelle opposèrent, avec de mauvaises chicanes tirées d'autres textes d'archives, deux objections très fortes, que soulèvent deux inscriptions gravées sur la première œuvre connue de Nicola Pisano et sur la dernière. L'artiste lui-même, en signant la chaire du Baptistère, s'est donné comme Pisan. Vingt ans plus tard Nicola et son fils Giovanni semblent désignés tous deux comme originaires de Pise, dans l'inscription que porte la fontaine monumentale de Pérouse.

En dépit des apparences, ces deux textes épigraphiques ne sont pas décisifs. Nicola, fils d'un Apulien, pouvait avoir reçu à Pise le droit de cité peu de temps avant de terminer la chaire, de même que son fils Giovanni reçut, à l'occasion de ses travaux dans la cathédrale de Sienne, le droit de cité siennois. En 1280, le clerc qui rédigea l'inscription prolixe destinée à la fontaine de Pérouse pouvait croire que Nicola était Pisan comme son fils, alors même qu'il l'eût été seulement d'adoption [1]. Le texte même du dernier vers semble indiquer que le père et le fils n'étaient point Pisans de naissance, mais qu'ils l'étaient *devenus*.

1. Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum :
Arte probatus Nicolaus ad offitia gratus;
Et flos sculptorum gratissimus isque proborum.
Est genitor primus, genitus carissimus imus;
Cui si non dampnes, nomen dic esse Joannes.
Ita Pisani; sint multo tempore sani.

Le mot *Ita* (et non *Nata*) a été reproduit par M. Venturi en fac-similé.

Un document qui vient d'être apporté au débat[1] doit le clore : c'est un acte notarié des archives de la cathédrale de Sienne, où figure comme témoin, en 1266, *Magister Nicholas de Apulia*. Le sculpteur était donc Apulien, comme son père.

Ce témoignage décisif ne fait que confirmer les conclusions auxquelles avait abouti une analyse exacte des monuments.

La chaire du Baptistère combine l'imitation de deux arts : la sculpture antique et l'architecture française. Cette combinaison était en Toscane, au milieu du XIIIe siècle, chose nouvelle et inattendue, mais elle se trouvait réalisée dans ces provinces lointaines de l'Italie méridionale, d'où Nicola Pisano était originaire.

Vingt ans avant que la chaire fameuse fût érigée dans le Baptistère de Pise, l'arc de triomphe élevé entre deux tours, à la tête du pont de Capoue, était décoré de statues et de bustes qui imitaient des œuvres colossales de la statuaire gréco-romaine ; sur un monticule pierreux de la Terre de Bari, Castel del Monte apparaissait comme un pur modèle d'architecture champenoise ou bourguignonne. Sculpture antique, architecture française étaient les deux éléments dont Frédéric II avait composé, dans son royaume de Sicile, un art officiel et impérial. Ces deux éléments se trouvaient rapprochés et combinés dans le château d'Apulie qui fut la résidence la plus somptueuse de l'empereur artiste : les pilastres cannelés et le fronton d'un arc de triomphe encadrent le portail de dessin français ; des têtes imitées de l'antique sont sculptées aux clefs de voûte ou à la retombée des branches d'ogives. Si Nicola Pisano a vécu en Apulie, il a pu y connaître un art dont les *principes*, sinon les détails, sont ceux de l'art que la chaire de Pise devait révéler à la Toscane.

Or une étude récente a démontré que le sculpteur de la chaire de Pise connaissait en effet Castel del Monte et en possédait de véritables relevés. Le motif d'architecture qui sert de cadre à chacun des parapets de la chaire reproduit exactement les moulures et les colonnettes qui figurent sur les parois des salles du château apulien, au premier étage. Un détail surtout est frappant, parce qu'il est exceptionnel et n'a été retrouvé ni à San Galgano, ni dans aucune église gothique en Italie ou hors d'Italie : les trois colonnettes groupées en faisceau, à chacun des angles de la chaire, ont une forme tronconique, exactement comme les colonnettes qui, au premier étage de Castel del Monte, s'unissent pour porter un arc doubleau et deux branches d'ogives.

Si ces rapprochements donnaient de nouvelles raisons de croire que Nicola Pisano s'est formé en Apulie, il restait à découvrir comment il est venu en Toscane. Un monument de Toscane, négligé par les historiens et

1. Par M. Venturi, dans l'*Arte*, année 1906, p. 127.

remis en lumière depuis peu, suggère une conjecture. La petite ville de Prato, près de Florence, possède encore un château gibelin fondé vers le milieu du XIIIe siècle, par ordre de Frédéric II, comme les châteaux de Sicile et d'Apulie. La porte monumentale de ce château, bâtie en matériaux du pays, parmi lesquels le marbre vert de Prato alterne avec le marbre blanc de Settignano, est une copie à peu près littérale de la grande porte de Castel del Monte.

En présence de cette construction unique en Toscane, il est impossible de ne point rappeler les noms de Pietro et de Nicola d'Apulie. Est-ce le père ou le fils qui a fait partie des ateliers impériaux attachés au service de Frédéric II? Est-ce Pietro ou Nicola qui a été envoyé en Toscane tout exprès peut-être pour bâtir le château de Prato? Pour répondre à ces questions, il faudrait connaître du père de Nicola autre chose que son nom : rien ne prouve même qu'il ait été sculpteur ou architecte. Cependant, tout obscure que reste l'histoire de la porte du château de Prato, ce monument doit être dressé comme un jalon historique entre Castel del Monte et la chaire du Baptistère de Pise.

Nicola « Pisano », en venant d'Apulie en Toscane, n'a pas apporté à Pise les seuls souvenirs du château impérial de la Terre de Bari. Il semble avoir connu, outre l'art officiel qui s'était développé sous l'inspiration personnelle de Frédéric II, l'art local et provincial de l'Apulie. La chaire de Pise diffère complètement, par sa forme même, des ambons et des chaires sculptés en Toscane jusqu'en 1250. Le seul monument du même ordre qui, au XIIIe siècle, ait été élevé sur un plan hexagonal et dont les colonnes portent des archivoltes à moulures est l'ambon de la cathédrale de Spalato, ouvrage d'un marbrier formé en Apulie, sur la rive opposée de l'Adriatique.

On objectera peut-être que deux artistes ont pu avoir, chacun de leur côté, l'idée d'adapter le plan polygonal de l'édicule au plan circulaire de l'édifice qui devait l'abriter : le Mausolée de Dioclétien, qui sert de cathédrale à la ville slave de Spalato, est en effet une rotonde, comme le Baptistère de Pise[1]. Mais la forme hexagonale fut adoptée en Apulie pour des ambons destinés à de grandes basiliques. L'ambon de la cathédrale de Trani, qui a été détruit et qui est connu par une description minutieuse, avait exactement la même forme que la chaire de Pise.

Nicola, en travaillant à Pise, s'est souvenu, non seulement de l'Apulie, mais aussi de la Campanie, qui au XIIIe siècle avait produit, même en dehors de l'art officiel de Capoue, une école de sculpteurs plus savante que l'école apulienne. Les figures de prophètes à demi couchées dans les écoinçons des arcades de la chaire de Pise, les statuettes drapées

1. A Pise, le plan suggéré non seulement par la rotonde du Baptistère, mais encore par la vasque qui en occupait le centre, était un octogone et non un hexagone.

ou nues debout au-dessus des chapitaux, tous ces motifs étrangers aux traditions des marbriers de la Toscane ont leurs prototypes immédiats dans les chaires de Salerne et de Sessa.

Il est aujourd'hui avéré que Nicola Pisano a connu, en même temps que le plus majestueux des châteaux d'Apulie, quelques-unes des sculptures campaniennes qui s'inspiraient directement de l'art antique. Son œuvre cesse d'être un prodige incompréhensible, du moment où elle apparaît comme un rejeton transplanté de l'art qui avait magnifiquement fleuri dans l'Italie méridionale.

Ce qu'il y a de plus stupéfiant dans les reliefs de la chaire du Baptistère, c'est l'aisance avec laquelle le sculpteur compose dans une langue morte. Mais cette langue, dont les marbriers toscans balbutiaient à peine quelques mots, l'Italie méridionale l'avait remise en honneur. Le latin d'artiste, qui est devenu pour Nicola aussi familier qu'une langue maternelle, où avait-il pu l'apprendre, sinon à l'école des praticiens anonymes qui avaient sculpté pour l'arc de triomphe de Capoue une statue de l'empereur et des bustes de ses ministres, qui étaient des effigies de Romains en toge ou de philosophes grecs? Cet art d'orgueil profane, que la conquête de Charles d'Anjou acheva de replonger dans la nuit, avait fait revivre pour l'empereur allemand l'art impérial de la Rome païenne. En créant une sculpture chrétienne avec les souvenirs de la Renaissance éphémère dont Frédéric II avait été l'instigateur, Nicola repartait du même point de départ que les premiers marbriers chrétiens, ceux qui avaient vu la fin des persécutions : il recommençait littéralement, après la mort de l'homme extraordinaire que les papes avaient combattu comme l'Antéchrist, la « Renaissance constantinienne ».

Ainsi l'hypothèse apulienne explique le rôle historique de Nicola Pisano. Elle ne le diminue pas. Le sculpteur de la chaire du Baptistère de Pise reste, au XIIIe siècle, le véritable créateur d'un art qui met la beauté antique au service de la pensée chrétienne.

Les marbriers de la Campanie qui, sous le règne de Frédéric II, s'inspiraient de l'art gréco-romain en l'étudiant, non plus par l'intermédiaire des ivoires, mais directement dans les sarcophages et dans les statues, n'avaient représenté sur les ambons de Naples et de Sessa que quelques récits bibliques ou quelques légendes de saints[1]. Ils laissaient l'Évangile aux fondeurs qui décoraient des portes de bronze, comme celle de la cathédrale de Bénévent. Maître Nicola, en travaillant à Pise, a adopté les thèmes sacrés que les Lombards avaient déjà développés en Toscane sur des chaires dont la dernière en date était celle de Pistoia; mais il a transposé ces thèmes dans le mode plastique dont les formules

1. Voir t. I, seconde partie, p. 685.

avaient été retrouvées par les marbriers de l'Italie méridionale. Cette combinaison des sujets toscans ou lombards avec les formes apuliennes ou campaniennes était déjà originale. Mais par la richesse des formes, par l'ampleur même des sujets, par l'éloquence nouvelle dont il anime la sainte épopée, Nicola dépasse toutes les traditions qu'il continue.

Dans le bas-relief du Jugement dernier, les corps tout nus des ressuscités n'ont pas plus de vigueur et de vie que le Jonas de l'ambon de Sessa, modelé comme un antique et musclé comme un athlète; mais



Phot. Brogi.

Fig. 561. — Le Crucifiement. Détail de la chaire du Baptistère de Pise.

chacun d'eux contourne son torse dans une attitude différente : les « académies » savantes et fortes sont devenues légion. Ni Peregrino, le sculpteur de l'ambon de Sessa, ni aucun des maîtres campaniens et apuliens du XIIIᵉ siècle n'avait su donner aux visages des figurines sculptées sur un ambon ou un portail la noblesse que Nicola Pisano donne aux têtes barbues des Rois Mages ou du grand-prêtre (fig. 560). La beauté antique n'avait été retrouvée dans l'Italie du Sud que par des sculpteurs de grands bustes, comme ceux qui ornaient l'arc de triomphe impérial de Capoue; elle revit à Pise dans une suite de reliefs où se montrent même parmi les comparses des masques d'empereurs romains.

La mise en scène du drame sacré, lorsqu'elle ne reproduit point les compositions byzantines et leur simplicité de tragédie grecque, est aussi gauche et aussi puérile dans les reliefs des marbriers campaniens et

apuliens que dans ceux d'un Guido de Côme. Nicola Pisano est le premier sculpteur d'Italie, qui, en prenant à peine quelques détails traditionnels à l'iconographie byzantine, fasse œuvre de poète dramatique.

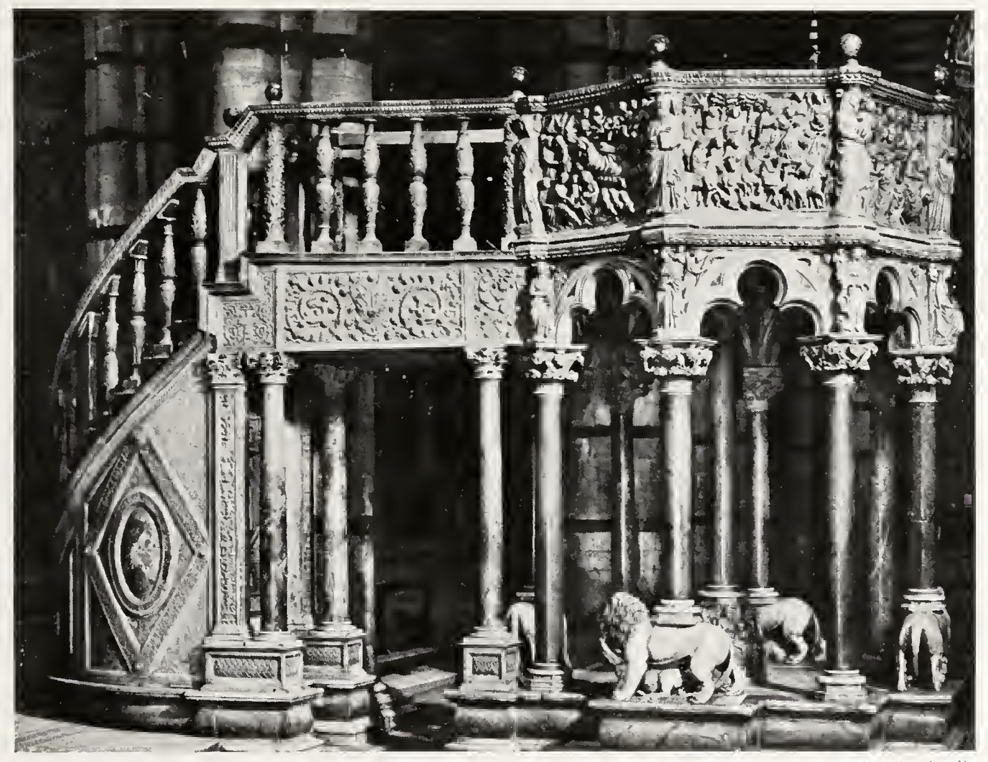
Le premier en Toscane, il sculpte sur une chaire le Crucifiement et le Jugement dernier. Ni l'Italie méridionale, ni l'Italie du Nord n'avaient donné jusque-là, dans un cycle de reliefs, une place aussi importante aux sujets douloureux et violents. Dans la suite chronologique de l'Histoire du Christ, les figures et les groupes s'animent peu à peu, suivant une progression qui a l'air de correspondre aux étapes du sculpteur dans l'exécution de son œuvre. La Vierge, d'abord majestueuse et royale sur le lit de la Nativité ou sur le siège où elle reçoit la visite des Mages, tombe évanouie au pied du Crucifix. Le corps de la Mère, que soutiennent les saintes femmes, est comme rompu sous les draperies. Dans le drame du Calvaire, l'art byzantin laissait la Vierge pleurer debout. Nicola Pisano oublie les attitudes qui étaient devenues classiques. Il frappe des coups de théâtre; il fait grimacer les larges têtes romaines, dont la bouche est tordue par un rictus. Il ranime le vieux drame chrétien en l'ouvrant aux brutalités de la vie.

Un tel homme doit être mis par l'histoire au-dessus des bons ouvriers fidèles à une tradition. La chaire de Pise, où Vasari ne reconnaissait que l'imitation de quelques marbres antiques, apparaît, après les études multiples et contradictoires dont elle a été le sujet, comme l'œuvre la plus riche en éléments divers que le moyen âge ait connue. En combinant les traditions de l'Italie de Sud et de l'Italie du Nord dans l'Italie centrale, elle a réalisé pour la première fois l'unité italienne dans le domaine de l'art. En rapprochant dans une synthèse harmonieuse l'art antique et l'art français, l'art byzantin et l'art lombard, elle a été, sous la coupole du Baptistère de Pise, le centre d'un univers artistique. Le sculpteur qui a recueilli l'héritage de tant de civilisations a ajouté à tout ce qu'il imitait un sens nouveau de la beauté humaine et de la force dramatique. Dans un siècle dont les monuments les plus admirables sont des œuvres collectives, — dans le siècle des cathédrales, — il a fait d'une chaire une œuvre « personnelle ».

Avant lui, sans doute, un homme qui n'était ni un artiste, ni un Italien, avait créé, en animant quelques praticiens habiles de son intelligence souveraine, un art qui était à la fois une résurrection de l'antiquité et l'expression d'une volonté. Le premier homme de génie qui soit intervenu manifestement dans le développement de l'art italien est l'empereur Frédéric II; le second est Nicola d'Apulie.

La chaire de Sienne et les dernières œuvres de Nicola d'Apulie. — Six ans après avoir achevé la chaire du Baptistère de Pise, Nicola d'Apulie

fut appelé à Sienne pour y sculpter une chaire destinée à la cathédrale encore inachevée. Le contrat du 5 octobre 1266 autorise le maître à prendre pour aides quatre de ses disciples, dont l'un était son fils, Giovanni. La diversité des mains explique les inégalités du travail dans un monument couvert de reliefs, et qui fut achevé en deux ans. Pourtant Nicola Pisano a certainement sculpté de sa main des panneaux de marbre entiers; il a donné tous les modèles. La chaire de Sienne, comparée à la chaire de Pise, montre avec quelle promptitude le génie



Phot. Lombardi.

Fig. 562. — Chaire du dôme de Sienne, par Nicola d'Apulie et ses élèves.

de l'artiste a achevé d'accuser les dons qui lui étaient propres, et avec quelle souplesse il a su admettre et faire siennes de nouvelles influences étrangères qui pénétraient alors au cœur de la Toscane.

La seconde chaire de Nicola Pisano est d'abord un véritable développement de la première; le plan a passé de l'hexagone à l'octogone : Ainsi la balustrade compte deux panneaux de plus. Les panneaux ont grandi : sur chacun d'eux, groupes et épisodes se multiplient. Au-dessous de l'Adoration des Mages passe le cortège des rois d'Orient, chevaux, dogues et chameaux. La Présentation au Temple est accompagnée de deux autres scènes : le Conseil tenu par Hérode et la Fuite en Égypte. La multiplicité des détails enlève au récit la concision vigoureuse que Nicola lui avait imposée dans les reliefs de Pise. Mais lorsque la

situation devient tragique, l'action reprend son unité. Les deux panneaux qui s'ajoutent à la série des cinq panneaux de Pise sont consacrés chacun à une scène dans laquelle Nicola allait donner librement carrière à son imagination dramatique : sur l'un, le Massacre des Innocents; sur l'autre la foule des ressuscités que les anges du Jugement dernier poussent vers l'Enfer et qui s'opposent aux files régulières des élus groupés sur le panneau voisin. Le souvenir des sarcophages antiques est toujours sensible dans les types et dans les draperies, comme dans l'accumulation des figurines. Mais l'artiste semble se détourner des modèles robustes et massifs pour chercher des visages moins ronds, des formes plus gracieuses, des draperies plus fluides. Au milieu des élus et des damnés, deux femmes vues de dos montrent des torses de nymphes qui sont, dans la sculpture italienne, les premières nudités voluptueuses. En même temps des visages qui peuvent passer pour des portraits se multiplient, à côté des têtes de caractère. Les violences du drame se déchaînent, sans nul souci du rythme antique dont l'art byzantin avait conservé la solennité. Au milieu des mères qui disputent leurs enfants aux bourreaux d'Hérode, ou qui pleurent sur les petits cadavres, une vieille surgit échevelée, raidissant ses bras maigres et crachant l'injure à la face des meurtriers.

La seule étude des bas-reliefs qui couvrent les parapets montre les progrès que Nicola a réalisés en quelques années dans la recherche de la beauté plastique, dans l'étude du modèle vivant et dans l'expression des passions violentes. Mais ces reliefs ne sont qu'une partie de la décoration. Hors des parapets, la sculpture semble déborder en grandes figures de haut relief, dont les silhouettes irrégulières ont remplacé les faisceaux de colonnettes élevés aux angles de la chaire de Pise. C'est dans la première de ces statuettes, la Vierge de l'Annonciation, debout à côté du relief de la Nativité, et chastement serrée dans son grand voile, que Nicola a le plus complètement traduit son nouveau rêve de grâce féminine. Entre la Nativité et l'Adoration des Mages, Isaïe est debout pour annoncer le Rédempteur; entre l'Adoration des Mages et la Présentation au Temple, la Vierge reine présente son Fils à l'adoration du monde. Entre les deux panneaux couverts par la foule des élus et des réprouvés, le Juge suprême est assis avec son cortège apocalyptique; aux deux extrémités des reliefs qui composent la scène du Jugement dernier, l'ange de l'Évangéliste, accompagné des trois animaux ailés, tient le livre sacré, et des anges soufflent dans les trompettes qui appellent au loin les morts.

Les bas-reliefs et les statuettes adossés aux angles des parapets composent à eux seuls un ensemble bien plus solennel que n'était à Pise la série des reliefs de l'Histoire du Christ Les Prophètes gardent sur la seconde chaire la place qu'ils avaient sur la première, dans les écoinçons

des arcades : à côté de leur assemblée, deux sibylles ont pu trouver place.

Un nouveau cycle commence, à l'étage des Prophètes, et complète par une série de figures allégoriques l'enseignement que donnent aux yeux le cycle évangélique et le cycle biblique. Huit Vertus sont assises au-dessus des chapiteaux des colonnes qui soutiennent les arcades. La base de la colonne centrale est un bloc dans lequel sont sculptées encore huit figures; ce ne sont plus les monstres et les hommes qui, à Pise, ne respiraient que la force d'un support vivant. C'est le calme aréopage des Arts libéraux, présidé par la reine Philosophie.

Jamais encore ce dernier groupe d'allégories n'avait été représenté en Italie par un marbrier. Dans la série même des statuettes rattachées au cycle évangélique des figures et des groupes apparaissent pour la première fois en Toscane. Toutes ces figures étaient communes en France avant le milieu du XIIIe siècle.

Le Christ du Jugement dernier, entouré d'anges qui portent les instruments de la Passion ou qui sonnent les trompettes, avait sa place dans les cathédrales françaises, au tympan du grand portail. La Vierge reine, tenant son Fils sur le bras gauche, n'avait jamais été représentée en Italie couronnée et debout. Sur les deux portails du Baptistère de Parme, Benedetto Antelami avait sculpté, d'après des modèles que lui-même sans doute avait vus en France, le Juge suprême escorté par les anges et la Vierge *assise*, avec l'Enfant sur ses genoux. C'est aux portails de Notre-Dame de Paris et de la cathédrale d'Amiens que, pour la première fois, la Vierge se lève, portant son Fils, et s'adosse au trumeau, droite comme les Apôtres et les Patriarches. Le Christ du Jugement et la Vierge *debout* avec l'Enfant sont, à côté des parapets de marbre couverts de reliefs comme des sarcophages, deux souvenirs manifestes de la sculpture monumentale du Nord.

Les Vertus et les Arts avaient également leur place sur ces façades de cathédrales, dont les tailleurs d'images avaient fait des encyclopédies. En sculptant ces statuettes de jeunes reines et de femmes en tunique drapée, Nicola Pisano a été hanté par le souvenir des marbres antiques; il a donné à la Philosophie, comme à l'archange de Pise, un costume consulaire copié d'après quelque diptyque de Byzance. Mais, si la forme révèle à première vue la main du sculpteur italien, la « matière » est venue certainement de France, comme en est venue à la littérature italienne la « matière » des Gestes de Charlemagne et d'Artus. La chaire de la cathédrale de Sienne renferme dans ses reliefs et dans ses statuettes le monde de pensées religieuses et savantes que représentait alors en France un portail de cathédrale.

Comment Nicola Pisano a-t-il été initié à l'œuvre qui s'était accom-

plie au delà des Alpes dans la sculpture, comme dans l'architecture? Ce qui était français dans la chaire du Baptistère de Pise, c'étaient des chapiteaux et des moulures. Ni les architectes des châteaux impériaux de Sicile et d'Apulie, ni les moines constructeurs des abbayes cisterciennes d'Italie n'avaient fait place, dans leurs édifices, à l'art encyclopédique qui rangeait à l'entrée des cathédrales françaises un peuple de statues et de figurines dont chacune était une pensée. Nicola Pisano se rencontra, il est vrai, à Sienne avec Fra Melano, un religieux de San Galgano qui avait été préposé à la contruction de la cathédrale. Mais s'il observait les préceptes de saint Bernard, ce cistercien devait avoir quelque répugnance pour les sculptures que multipliaient alors les ouvriers laïcs. Il pouvait tout au plus mettre sous les yeux du sculpteur, pour lui donner le modèle de sa statuette de Vierge, quelqu'une de ces images saintes de bois ou d'ivoire qui, dès lors, sans doute, dans l'art industriel de Paris, étaient représentées debout, à l'imitation des grandes Vierges de pierre. Mais avait-il à sa disposition un portail, avec le Christ du Jugement dernier?

L'hypothèse la plus simple serait celle d'un artiste voyageur, comme la France en envoyait alors sur les grandes routes de l'Europe. Le nom de Villard de Honnecourt, dont Nicola Pisano aurait vu l'album, est peut-être celui d'un sculpteur qui est mentionné dans un compte de la cathédrale de Sienne. C'était, d'après le document, « l'un des meilleurs tailleurs d'images et des plus subtils sculpteurs qui fussent de par le monde », *de bonis intalliatoribus et subtilioribus sculptoribus de mundo qui inveniri possit*. Il s'appelait Ramus et était fils d'un certain Paganellus qui était venu à Sienne de l'autre côté des Alpes : *Magister Ramus, filius Paganelli de partibus ultramontanis*. Ce fils d'un homme du Nord avait des frères et des neveux, qui travaillèrent avec lui à la cathédrale de Sienne. Ramus n'apparaît dans les documents siennois qu'en 1281 ; à cette date la fabrique lui fait rendre le droit de cité siennois, qu'il avait perdu en commettant un délit : mais ce droit il le possédait auparavant (*qui fuit olim civis senensis*). Il faut reconnaître seulement qu'il n'est pas nommé parmi les artistes qui ont travaillé avec Nicola à la chaire de Sienne.

Quel que soit le hasard qui ait initié Nicola Pisano à l'art des cathédrales de France, le fait de cette initiation ne peut être révoqué en doute. A Pise, Nicola avait créé une sculpture chrétienne en puisant au trésor des formes léguées par l'art antique ; à Sienne, il achève de vivifier sa création, en la faisant participer au trésor de science et de vie dont s'était enrichi l'art français.

Les deux chaires de Pise et de Sienne suffisent à la gloire de l'infatigable créateur. Cependant il a laissé d'autres œuvres en Toscane.

Au milieu des reliefs de Guido de Côme et d'autres marbriers

médiocres qui décorent la façade de la cathédrale de Lucques, le génie du grand novateur anime d'une vie surhumaine les groupes qui couvrent le linteau et le tympan de l'un des portails latéraux. La Descente de Croix qui occupe le tympan est peut-être, de toutes les œuvres de Nicola, celle où il a montré le plus d'habileté pour adapter la composition à la forme de l'encadrement, et déployé le plus de force dramatique. Les têtes massives et les plis anguleux des lourdes draperies indiquent que ce relief est antérieur à la chaire de Sienne et fait suite au Crucifiement de Pise.

Le portail de Lucques n'est pas le seul morceau de décoration monu-



Fig. 363. — La Descente de croix, par Nicola d'Apulie. Portail de la Cathédrale de Lucques.

mentale qui puisse être attribué à Nicola Pisano. Le sculpteur de la chaire du Baptistère a sans doute travaillé à décorer l'édifice même dont la coupole abrite son premier chef-d'œuvre. L'attention des critiques a été attirée depuis peu sur les bustes et les têtes de taille colossale qui, à l'extérieur du Baptistère, sont rangés au-dessus de la colonnade du premier étage, à la retombée et à la clef des archivoltes. Celles de ces têtes qui n'ont pas été refaites au XIXe siècle — et c'est le petit nombre — sont de superbes imitations de la statuaire antique. Il est impossible de ne pas les attribuer à Nicola Pisano : nul de ses élèves, nul marbrier toscan du XIIIe et du XIVe siècle n'a retrouvé cet amour de la beauté classique et cette souveraine maîtrise. Les reliefs mêmes de la chaire du Baptistère, en dépit de leur vigueur, n'ont point la majesté de ces têtes colossales.

Un seul monument du XIIIe siècle avait été décoré de sculptures aussi grandes et aussi nobles : c'était l'arc de triomphe de Frédéric II à

Capoue, avec ses bustes couronnés de lierre et les têtes de dieux qui faisaient office de clef de voûte.

Les têtes colossales du Baptistère, œuvres toutes profanes et qui semblent conçues sous l'empire des traditions léguées par Frédéric II, pourraient être considérées comme les premiers essais du sculpteur qui devait consacrer les formes antiques à l'expression de la pensée chrétienne. Mais il est probable au contraire que ces têtes sont les dernières œuvres du maître, qui manifestent un retour vers les souvenirs de sa jeunesse. En effet la galerie qui fut ajoutée au premier étage du Baptistère fait partie d'un ensemble de reconstructions et d'additions que relate une inscription encastrée à l'intérieur de l'édifice, à la hauteur du premier étage : *Anno Domini MCCLXXVIII edificata fuit de novo*. Comme la même expression (*In ædificando de novo ecclesiam*) revient dans un legs stipulé en 1300, la date de 1278 doit marquer le commencement des travaux auxquels Nicola paraît avoir été associé.

En cette année était terminée une œuvre pour laquelle il avait été appelé à Pérouse. C'était une fontaine monumentale, décorée de sculptures à profusion (voir ci-dessus, première partie, fig. 71, p. 101). Le nom de Nicola et celui de son fils Giovanni sont encore gravés sur le marbre, avec la date de 1278.

La vasque inférieure de la fontaine est entourée de cinquante-quatre reliefs; à la vasque supérieure sont adossées vingt-quatre statuettes. A côté des Patriarches et des Saints, des signes du Zodiaque et des travaux des Mois, des inscriptions désignent Romulus et *Remulus*, avec leur mère et la louve, leur nourrice. Dans le nombre des figures allégoriques, les Arts libéraux siègent à côté de la Ville de Pérouse, de la personnification du lac Trasimène et de *Roma, caput mundi*.

Ce n'est pas un artiste qui a pu concevoir cette encyclopédie confuse comme une chronique de monastère et bizarre comme un sermon d'écolâtre. Cependant les sculpteurs, en suivant le programme qui leur était indiqué par un clerc de Pérouse, ont cherché des modèles dans les traditions plastiques qui leur étaient familières. Le souvenir des formes antiques, ressuscitées par Nicola, commence à s'effacer. Les représentations des Arts libéraux sont bien plus conformes à l'iconographie des cathédrales françaises que ne l'étaient les mêmes représentations au pied de la chaire de Sienne. Sur les bas-reliefs de Pérouse, la Philosophie seule conserve son costume byzantin; la Dialectique a repris en main le serpent, et la Musique, abandonnant la harpe qu'elle tenait à Sienne, s'est remise à frapper sur un jeu de clochettes suspendues, comme à Chartres. Ces figures des Arts libéraux ne sont point l'œuvre de Nicola : la vasque supérieure de la fontaine sur laquelle elles sont sculptées porte une inscription plus courte que la grande inscription



Phot. Alinari.

FIG. 364. — CHAIRE DE SANT'ANDREA DE PISTOIA
par Giovanni Pisano.

officielle de 1278, et où le fils du vieux sculpteur, Giovanni, s'est honoré seul.

Giovanni Pisano. — Le fils de Nicola d'Apulie était né à Pise. On ne sait rien sur les premières années de sa vie. Il est nommé pour la première fois dans le contrat stipulé en 1266 au sujet de la chaire de Sienne, à laquelle il est autorisé à travailler comme aide. En 1278 la pompeuse inscription de Pérouse le cite, à côté de son père, comme un maître. A peine est-il de retour à Pise, qu'il est chargé de construire, à côté de la cathédrale et du Baptistère, l'enceinte et les arcades du monumental Campo Santo. Quelques années plus tard il est rappelé à Sienne pour élever et décorer la façade de la cathédrale dont les voûtes abritaient la chaire à laquelle il avait collaboré, lorsqu'il avait l'âge d'apprenti. La façade bâtie par Giovanni Pisano fut démolie en 1366, lorsque les Siennois voulurent allonger la nef d'une travée. Quelques morceaux de la première façade ont été réemployés dans la nouvelle construction, — les colonnes couvertes d'acanthe à la mode pisane, les linteaux de deux portails, quelques statuettes de prophètes et de sybilles.

A partir de l'année 1278, où il est nommé pour la dernière fois comme le collaborateur de son père, Giovanni Pisano a fait œuvre d'architecte plutôt que de sculpteur. Il approchait de la cinquantaine lorsqu'il reçut en 1298, d'un fabricien de l'église de Sant'Andrea, à Pistoia, la commande d'une chaire de marbre sculpté. En 1301 il y grava son nom au milieu d'une longue inscription versifiée. Cette chaire est encore intacte dans la petite église. Elle reproduit, à quarante ans de distance, la forme hexagonale et la décoration de la chaire du Baptistère de Pise. A peine quelques détails sont-ils inspirés de la chaire de Sienne : les statuettes adossées aux angles du parapet et la scène violente du Massacre des Innocents, substituée à la Présentation au Temple. Mais des statuettes et des bas-reliefs a disparu ce reflet de la beauté antique qui resplendissait naguère sur les robustes figures de Nicola Pisano. Les visages sont déformés, les membres étirés ou noués, les proportions capricieuses; la draperie perd sa richesse plastique pour flotter sur les corps à la façon d'un sac. Le marbre, sous le ciseau de Giovanni, ne semble plus être la pure et dure matière que Nicola avait assouplie par un travail à la fois impérieux et caressant. Il est devenu semblable à une argile fuyante. Attaqué avec une violence brutale, il reste meurtri, comme l'est une première esquisse par un pouce impatient.

La fougue de l'exécution se communique aux êtres qui surgissent du bloc. Déjà Nicola Pisano avait plus d'une fois rompu avec la sérénité de l'art antique, pour abandonner un corps ou un visage aux émotions qui accablent et qui défigurent. Giovanni Pisano ne connaît plus les attitudes

du repos et de la paix. Il est rare que les acteurs portent la tête droite; quelques-uns, comme l'Ange de l'Évangéliste, lèvent au ciel un regard inspiré; d'autres laissent tomber en avant leur cou trop long, qui semble fléchir sous un joug invisible. Les gestes les plus simples prennent comme une intonation douloureuse. Qu'est-ce alors que le drame se déchaîne? Le Massacre des Innocents devient une mêlée furieuse. Dans les visages des mères, folle angoisse et fureur; dans les corps des enfants, misérables baudruches, tout souvenir de l'art savant et précieux de Nicola a disparu; mais au milieu de ce tumulte naît un art nouveau et qui ne demande point aux formes plastiques d'être pures, ni même d'être vraies, pourvu qu'elles crient aux yeux le langage de la passion.



Phot. Alinari

Fig. 565. — Détail de la chaire de Sant'Andrea de Pistoia.

Giovanni Pisano travaillait encore à la chaire de Pistoia lorsqu'il fut nommé « Capo Maestro » de la cathédrale de Pise. En 1302 la fabrique de cette église lui commanda, à son tour, une chaire monumentale; elle fut achevée en 1310. Les remaniements entrepris à la fin du xvie siècle dans le chœur de la cathédrale amenèrent la démolition de la chaire de Giovanni Pisano. Les morceaux furent presque tous conservés. Quelques-uns seulement se trouvent encore dans la cathédrale : deux des parapets sculptés sont encastrés aux parois de l'abside, à côté de parapets qui proviennent d'autres chaires du xive siècle; la chaire actuelle de la cathédrale est décorée aux angles de quatre statuettes de prophètes qui occupaient une place analogue dans la chaire ancienne; deux des colonnes qui la soutiennent reposent sur des lions sculptés par Giovanni. Les autres morceaux de la chaire de la cathédrale, après avoir été successivement déposés dans les magasins de la Fabrique et dans une galerie du Campo Santo, se trouvent aujourd'hui dans une salle du « Museo Civico », qui occupe les bâtiments de l'ancien couvent des Franciscains. Plusieurs restitutions

ont été proposées. Après les études que M. Supino, directeur du musée national de Florence, a consacrées au monument, en s'inspirant des descriptions du xv[e] et du xvi[e] siècle, il serait facile à un architecte de reconstruire de la manière la plus exacte et la plus complète l'œuvre capitale de Giovanni Pisano. Il suffirait de réunir dans la cathédrale ou le musée tous les morceaux qui se trouvent aujourd'hui dispersés entre trois édifices de Pise, et d'y joindre les moulages de trois fragments, le lutrin de la chaire et deux statuettes de sibylles, qui ont passé au musée de Berlin.

La seconde chaire de Giovanni Pisano, commencée immédiatement après l'achèvement de la chaire de Pistoia, manifeste dans les formes, les thèmes et le style un développement plus ample et plus rapide encore que celui que la seconde des deux chaires sculptées par Nicola avait réalisé par rapport à la première. La chaire de la cathédrale de Sienne avait un plan octogonal; celle de la cathédrale de Pise eut un plan décagonal. C'est moins une chaire qu'une tribune, qui portait, dans les cérémonies solennelles, un groupe brillant d'officiants et d'acolytes.

Les sujets représentés à Sienne, et dont plusieurs avaient reparu à Pistoia, sont reproduits dans la cathédrale de Pise; pour achever de remplir les cadres des neuf parapets, le sculpteur a ajouté, en manière de prologue, avant la Nativité du Christ, la naissance de saint Jean-Baptiste, le Précurseur; il a intercalé, avant le Crucifiement, un récit confus de la Passion, depuis le Baiser de Judas jusqu'à la Flagellation.

Les conceptions les plus originales et les plus hardies du sculpteur n'apparaissent pas dans la suite des grands reliefs, mais dans le groupe des supports. Sur les onze colonnes qui soutiennent la large plate-forme, il n'y en a que six qui soient des fûts antiques montés sur le dos des lions; les autres sont des statues qui jouent le rôle de cariatides.

C'est un motif d'une ampleur nouvelle qui fait son apparition dans l'art italien. La voie était préparée par les statuettes que Nicola Pisano avait placées aux angles de la chaire de Pise, à l'étage des arcades, et qui s'adossaient à de petits piliers. Mais Nicola n'employait pour soutenir l'édifice même de ses chaires que des lions ou des figures humaines accroupies sous la base des colonnes. Giovanni Pisano, en sculptant le portail d'une église de campagne, celle de San Quirico d'Orcia, qui porte la date de 1287, avait adossé aux larges pilastres deux figures viriles presque aussi grandes que nature, qui se détachent seulement en bas-relief. Il y avait alors plus d'un siècle que les sculpteurs des portails vieux de Saint-Denis et de Chartres avaient donné la même place, dans un ensemble monumental, à de grandes figures sculptés en haut relief. Mais c'est dans la cathédrale de Sienne que, pour la première fois depuis

la ruine du monde antique, la colonne isolée de la muraille disparaît complètement derrière une statue qui la masque ou la remplace et qui devient un support vivant.

Le stylobate de la colonne centrale, entouré à sa base d'une suite de reliefs qui représentent les Arts libéraux, forme un haut piédestal sur lequel trois femmes debout font corps avec le fût qui élève au-dessus de leurs têtes le bouquet d'un énorme chapiteau. Ces trois Grâces chrétiennes sont les trois Vertus théologales; Giovanni Pisano les a groupées de même une autre fois, pour porter dans l'église de San Giovanni *Fuorcivitas*, à Pistoia, une vasque ornée de quatre demi-figures des Vertus cardinales. Quatre des colonnes du pourtour servent d'appui à des statues adossées, qui se divisent en deux groupes. L'un est formé par deux petites statues, montées sur un stylobate polygonal fort élevé. D'un côté, Hercule nu, tenant sa massue, représente la force humaine; de l'autre saint Michel en armure à l'antique, le glaive à la main, symbolise la force qui vient de Dieu. L'inconnu qui a donné le programme, de concert avec l'artiste, pensait, en rapprochant ces deux images de la Force, à la fière cité qu'était la patrie de Giovanni Pisano; la signification plus politique que religieuse du couple bizarre formé par le demi-dieu et l'archange s'éclaire en présence des deux grandes statues dont ils étaient comme les gardes d'honneur. Chacune de ces statues, colonne vivante, a une base vivante : son piédestal est flanqué de quatre statues.



Phot. Alinari.

FIG. 366. — Une des cariatides de la chaire de la cathédrale de Pise.

Les Vertus cardinales, Force, Tempérance, Prudence et Justice semblent élever sur un pavois une femme couronnée qui allaite deux enfants. C'est la Ville de Pise, que Giovanni représenta de même, quelques années plus tard, comme une reine et comme une mère, agenouillée aux pieds de la Vierge qui surmontait la porte ouverte à l'abside de la cathédrale, en

face du Campanile. L'inscription gravée sur le socle de la statue agenouillée, dont il ne subsiste qu'un tronc informe déposé au Campo Santo, ne laissait aucun doute : *Virginis ancilla sum Pisa quiete sub illa.* Entre deux des statues de Vertus qui forment, au pied de la chaire de la cathédrale, le cortège de Pise, une aigle superbe lève sa tête et ses ailes vers l'image de la cité dont elle est l'emblème.

Le groupe qui faisait pendant au groupe féminin des quatre Vertus et de la Ville était un groupe viril. Au-dessus des quatre Évangélistes, rudes et barbus, se dressait une statue du Christ. Ce groupe, élevé pour supporter la tribune où le diacre lisait l'Évangile et où le prédicateur annonçait la parole de Dieu, exprime une grande pensée religieuse, à côté d'une haute pensée politique. Les deux ordres de pensée étaient inséparables alors dans une commune italienne. Le sculpteur qui avait représenté côte à côte Pise et le Christ, sa patrie et son Dieu, placera quelques années plus tard, en pendant à la statue de Pise agenouillée devant la Vierge au-dessus d'une porte de la cathédrale, la statue agenouillée du souverain étranger qui était l'espoir de la cité gibeline, « l'empereur Henri VII, l'ami du Christ » : *Imperator Enricus, qui Christo fertur amicus.* Cet art, qui rapproche dans le même culte les ambitions d'une ville et les traditions d'une foi religieuse, est l'une des créations les plus audacieuses du moyen âge italien. La France, dans son grand siècle de fécondité artistique, n'avait rien produit de pareil. Aucun des tailleurs d'images qui travaillèrent aux cathédrales du Nord n'eut l'idée de placer à côté du Christ, comme la reine de Saba à la droite de Salomon, la statue glorieuse de la ville de Reims ou de la ville de Paris.

Dans les statues qui soutiennent la chaire de la cathédrale de Pise, Giovanni revient aux imitations antiques dont la chaire de Pistoia n'offrait plus d'exemple notable. Sans doute il subit l'influence des marbres qu'il trouvait alignés devant la cathédrale même à laquelle était destinée son œuvre. L'une des Vertus qui forment le cortège de Pise, la Prudence, est toute nue et se voile de ses mains comme une Vénus praxitélienne : mais, sous le ciseau brutal, la déesse s'est métamorphosée en une épaisse et molle maritorne. Quant à l'Hercule, il est difficile de comprendre comment il a pu passer pour une statue grecque « rapportée au XIe siècle de Carthage ». Lui aussi, malgré sa massue et sa peau de lion, a l'air d'une étude faite d'après nature. Mais il est maigre et sec autant que la Vertu, sa voisine, est grasse et mafflue. Avec son torse efflanqué, que portent des jambes courtes, il n'a plus rien des formes rebondies et de la musculature pompeuse que montrait la statuette dont il est visiblement imité : l'Hercule sculpté par Nicola Pisano sur la chaire du Baptistère voisin de la cathédrale. La seule figure de Giovanni Pisano où l'imitation de l'antiquité atteigne au style le plus noble n'est pas une figure humaine :

c'est l'aigle qui se dresse et bat des ailes au pied de la statue de Pise. Encore l'oiseau héraldique a-t-il pris une fierté sauvage que n'avaient point les aigles romaines dans l'art officiel de l'Empire.

Les statues drapées ont subi pour la plupart les déformations dont les statuettes de la chaire de Pistoia avaient donné des exemples. Les plus robustes, et le Christ lui-même, ploient le col dans une attitude accablée.

Dans les reliefs de l'Histoire du Christ, où s'entrechoquent des



Phot. Alinari.

Fig. 567. — Le Massacre des Innocents. Détail de la chaire de la cathédrale de Pise.

groupes confus, les acteurs du drame sacré ne sont point emportés par une passion aussi intense que celle qui les jetait les uns contre les autres sur la chaire de Pistoia : la violence n'est plus que désordre. Mais l'effort du maître vieilli est toujours tendu à l'expression des douleurs et des terreurs. Si Giovanni Pisano fait de la Passion un récit confus et médiocre, il le résume éloquemment sur le relief du lutrin, qui devait être comme la synthèse de l'enseignement offert aux yeux par le monument tout entier. Le relief, qui se trouve à Berlin (Kaiser Friedrich Museum), montre, en un groupe de trois figurines vues à mi-corps, le cadavre du Christ, redressé hors du tombeau et soutenu par deux anges.

Giovanni a donné dans cette tragédie en raccourci la première ébau-

che de l'image sublime qui achèvera de se dégager près d'un siècle plus tard de la pensée chrétienne : la *Pietà*.

Aucun maître, aucune tradition n'avaient suggéré au fils de Nicola Pisano le thème de l'Homme de douleurs, ainsi exposé à la pieuse compassion des croyants. Mais quelle était la source d'inspiration dramatique d'où sortirent les créations de Giovanni Pisano? La plupart des critiques, même en Italie, invoquent une influence étrangère. Après Nicola Pisano, qui avait ressuscité l'art antique, Giovanni aurait « fait pénétrer en Italie le style gothique, le style du Nord » (Courajod).



Phot. Alinari.

Fig. 568. — Vierge de Giovanni Pisano, au Campo Santo de Pise.

L'affirmation, sous cette forme, doit être repoussée, Nicola Pisano avait déjà connu l'art qui atteignait son apogée au delà des Alpes : en dessinant l'architecture de la chaire du Baptistère de Pise, il avait suivi des formules toutes françaises; à Sienne, il avait sculpté sur la chaire de la cathédrale une partie de l'Encyclopédie chrétienne qui était exposée sur les façades des cathédrales du Nord : son Christ juge et sa Vierge debout auraient pu passer pour des fragments détachés d'un portail français.

Giovanni Pisano a conservé ces emprunts faits à un art étranger, comme un héritage de son père. Lui-même, il est vrai, a directement copié quelqu'une de ces statuettes qui étaient pour les ateliers de Paris un article de commerce et d'exportation. La petite Vierge d'ivoire qu'il tailla en 1299 pour la cathédrale de Pise a le « hanchement » caractéristique des Vierges parisiennes, ses contemporaines. C'est sous l'influence de modèles français et peut-être de tailleurs d'images venus de France que Giovanni prit une véritable prédilection pour l'image de la Vierge debout, tenant son Enfant sur son bras. Le premier en Italie il sculpta de grandes

statues de Vierges dans cette attitude, pour les placer au-dessus d'un portail ou sur un autel. On en connaît quatre de sa main, sans compter les attributions douteuses. Deux sont à Pise ; l'une se trouve à sa place primitive, au-dessus de la porte du Baptistère qui regarde la cathédrale ; l'autre, coupée à mi-corps, est déposée dans le Campo Santo. Une troisième Vierge de Giovanni est à Prato, dans la cathédrale, où elle est vénérée comme une image miraculeuse ; une quatrième a été envoyée vers 1305 à Padoue, dans la chapelle de l'Arena : cette dernière porte la signature latine de Giovanni, fils de maître Nicola. Comme les statues françaises, dont l'aimable reine est la Vierge dorée d'Amiens, les Vierges de Giovanni ploient le corps pour prendre le maintien à la mode et laissent leur manteau, passé sur un bras, retomber jusqu'à terre en faisant un pli qui dessine le pied.



Phot. Alinari.

FIG. 369. — Vierge de Giovanni Pisano, à Padoue.

Cependant elles n'ont plus la grâce frêle et la coquetterie souriante de leurs cousines de France. Robustes matrones aux épaules massives et à la taille carrée, elles semblent faites pour supporter le poids des douleurs. Si elles sourient, c'est avec tristesse ; si elles regardent l'Enfant qui essaie de jouer avec elles, c'est pour sonder son regard pensif avant l'âge. Elles aussi, les Mères, elles ont leur rôle dans le grand drame où participent tous les êtres créés par Giovanni Pisano.

Cet art douloureux ou violent, ce n'est pas en France que le sculpteur italien en trouvait les modèles. Les « têtes d'expression » grotesques ou terribles qui sortent des parois de la cathédrale de Reims ne sont que des fantaisies de quelques maîtres étonnants qui n'ont point eu d'imitateurs.

En France, la sculpture monumentale ne perd son ampleur et sa sérénité vers la fin du XIIIe siècle que pour s'essayer à des mignardises et à de véritables plaisanteries, pour sourire et pour rire, non pour crier et pour pleurer. Que l'on se souvienne de la cathédrale de Bourges, du Jugement

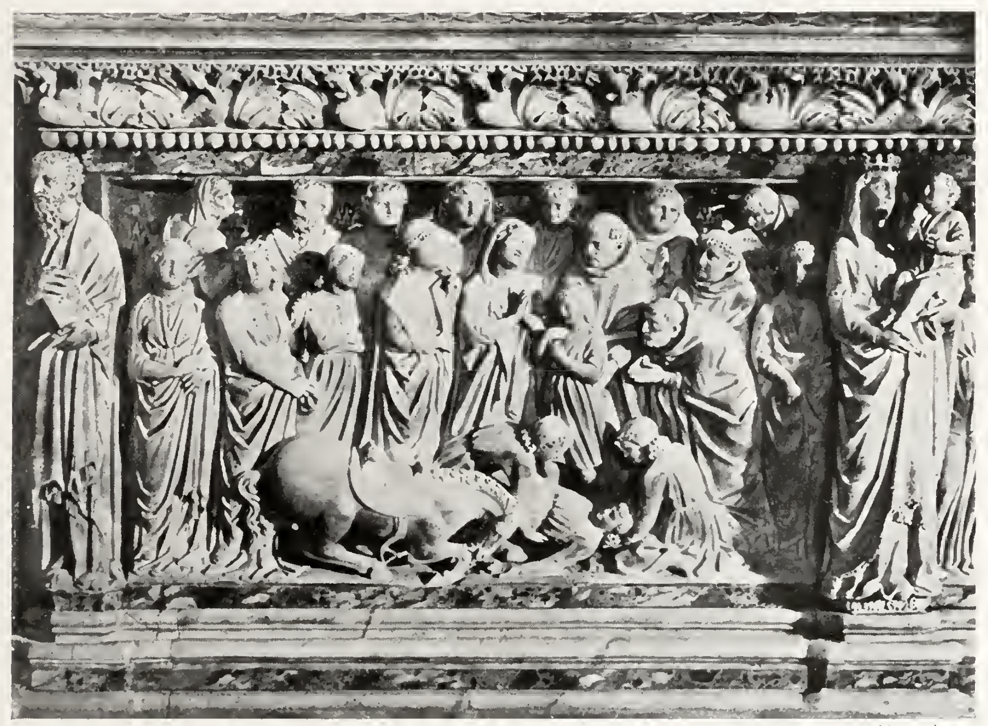
dernier du portail et du Crucifiement du jubé (dont les restes sont au Musée de la Ville), devant les morceaux de la chaire qui fut l'ornement le plus magnifique de la cathédrale de Pise.

Giovanni Pisano n'est pas le disciple de l'art du Nord. Son œuvre s'explique presque entièrement par les traditions qu'il avait reçues de son père et par le tempérament d'artiste qu'il apportait en lui. L'art de Nicola Pisano, qui s'était enrichi de quelques thèmes et de quelques formes empruntés à l'art français, était constitué par deux éléments : la beauté antique et la force dramatique. Ces deux éléments se balançaient dans un équilibre harmonieux. Le fils du sculpteur de génie était, lui aussi, un homme de génie, mais bien différent de son père. L'un avait été un poète qui, dans ses élans les plus audacieux, respectait le plus souvent la pureté des formes et la sérénité des types; l'autre, impatient et fougueux, fut un improvisateur tragique. L'équilibre que Nicola avait maintenu se trouve rompu. La beauté antique disparut, noyée dans le débordement de la passion vivante. La Renaissance avorta.

La révolution tentée par Giovanni Pisano ne pouvait elle-même être féconde. Traiter statues et reliefs en manière d'ébauches, sacrifier la solidité et la vraisemblance des formes à des « effets » tumultueux et bizarres, faire bondir et hurler le marbre, c'était jouer un jeu périlleux. Pour imiter de telles audaces, il eût fallu être possédé de la même ardeur créatrice. Le seul des contemporains de Giovanni qui profita des exemples redoutables donnés par le sculpteur de drames est un peintre, Giotto. Les sculpteurs laissèrent éteindre la flamme qui avait animé le fils de Nicola Pisano ; elle ne se ralluma qu'un siècle plus tard, en Donatello.

LA PROPAGANDE DE LA SCULPTURE PISANE EN ITALIE

Quelques artistes avaient recueilli l'enseignement de Nicola Pisano plus fidèlement que n'avait fait son fils. On comptait parmi eux, non seulement des Pisans, mais encore des Siennois et des Florentins. Au commencement du XIV[e] siècle, les traditions de cet atelier, dont le premier centre avait été Sienne, au temps où Nicola travaillait à la chaire de la cathédrale, s'enrichirent peu à peu, sous l'influence de Giovanni, de tout ce qui pouvait être imité dans l'œuvre du maître impétueux : des attitudes, des mouvements de draperie, quelques déformations imposées à la langue plastique, et surtout des créations telles que l'admirable motif des cariatides.



Phot. Alinari.

Fig. 570. — Un miracle de saint Dominique. Bas-relief de la châsse du saint, œuvre de Fra Guglielmo de Pise. Eglise San Domenico, à Bologne.

Les disciples de Nicola et de Giovanni Pisano sont restés inférieurs à leurs maîtres. Cependant ils ont joué dans l'histoire de l'art italien un rôle considérable. Les plus féconds d'entre eux ont eu à transformer ou à créer des types de monuments ; ils ont été appelés hors de la Toscane. Transporté par eux depuis Pise jusqu'à Bologne, depuis Milan

jusqu'à Naples, l'art pisan a remplacé dans la plupart des provinces les vieilles traditions locales : il est devenu, en conquérant l'Italie, le premier art « italien ».

Fra Guglielmo de Pise. — Giovanni Pisano était encore un apprenti et sans doute un adolescent, lorsqu'un dominicain de Pise, Fra Guglielmo, se mit à l'école de son père. Ce moine est, selon toute vraisemblance, le maître Guglielmo qui avait sculpté à Pise, en 1260, un ambon à la cathédrale de Cagliari. En effet, les dispositions archaïques de cet ambon — caisse rectangulaire, lutrin soutenu par l'ange de l'Évangéliste et le groupe des animaux ailés, scènes de la Vie du Christ disposées sur deux registres — se trouvent reproduites en 1270 sur une œuvre authentique du sculpteur dominicain, la chaire de San Giovanni *Fuorcivitas*, à Pistoia. Mais, tandis que les figurines de l'ambon de 1260 sont trapues et difformes, celles qui sont groupées sur la chaire de 1270 ont la robuste carrure et le visage énergique des figurines sculptées sur les sarcophages romains. L'artiste s'était assimilé avec une aisance remarquable le style de l'art antique, tel que Nicola Pisano l'avait retrouvé, et c'est lui qui, plusieurs années avant de sculpter la chaire de Pistoia, se fit le propagateur du nouvel art pisan hors de la Toscane.

En 1265, Nicola reçut de Bologne la commande d'un monument de sculpture destiné à recevoir les restes de saint Dominique. Il donna le plan de la grande châsse de marbre où le corps du saint fut solennellement déposé le 5 juin 1267. Mais, si l'on en juge à la fois par les documents et par le style du monument, il ne mit pas lui-même la main aux reliefs. Retenu à Sienne par le contrat qui l'attachait à l'exécution de la chaire, il laissa Fra Guglielmo partir pour Bologne. Ce fut le dominicain qui sculpta la châsse destinée au fondateur de son ordre.

Le travail des bas-reliefs est habile et froid. Le récit des miracles du saint met en scène des moines et des personnages en costume laïc du XIIIe siècle : ces tableaux contemporains, d'où la vie est absente, gardent la lourdeur des reliefs de sarcophages romains. Cependant les influences françaises que Nicola subissait alors à Sienne se transmettent à Bologne dans l'œuvre de son disciple : parmi les statuettes adossées au sarcophage, la Vierge est représentée couronnée et debout.

L'*Arca* de saint Dominique ne devait recevoir son couronnement qu'au XVe siècle ; sa décoration donna encore du travail à la jeunesse de Michel-Ange. Mais dès la fin du XIIIe siècle cette châsse, qui attirait les pèlerins dans l'église dominicaine de Bologne, était pour les artistes de la région un modèle d'art pisan.

Arnolfo di Cambio et les marbriers romains. — Quatre Florentins

collaborèrent à la chaire de la cathédrale de Sienne, comme apprentis de Nicola Pisano. Un seul d'entre eux, Arnolfo di Cambio, né à Colle di Val d'Elsa, a laissé des œuvres célèbres. En 1277, dix ans après l'achèvement de la chaire de Sienne, il est appelé à Pérouse pour travailler à la fontaine monumentale que décoraient Nicola et Giovanni. Pour se rendre à Pérouse, il était parti, non de la Toscane, mais de Rome; il revint sans doute en 1278 dans la ville des papes. Au milieu des marbriers romains il apprit la mosaïque de marbre et d'émail.



Phot. Alinari.

Fig. 571. — Tombeau du cardinal de Braye (San Domenico d'Orvieto).

Lorsque le cardinal français Guillaume de Braye mourut à Orvieto en 1282, Arnolfo fut mandé pour lui élever un tombeau dans l'église des dominicains. Jusque-là, les tombeaux italiens ne se composaient guère que d'un sarcophage, dont le couvercle ne portait pas même une statue gisante du défunt. Arnolfo construisit à Orvieto un véritable monument funéraire. Sur le soubassement décoré de méandres et d'écussons en mosaïque, de colonnettes tout incrustées d'étoiles scintillantes, il déploya toutes les richesses de la polychromie romaine. Le tombeau proprement dit fut une création d'artiste que Nicola Pisano aurait pu envier à son disciple. Le couvercle du sarcophage devient un lit de parade, dont deux beaux anges tirent les courtines : le cardinal apparaît couché dans ses vêtements pontificaux. Au-dessus du dais qui surmonte le lit, Guillaume de Braye reparaît une seconde fois, à genoux. Deux saints le présentent à la Vierge, qui domine le monument de sa beauté majestueuse. C'est une Junon diadémée, assise sur un trône aussi riche que le siège épiscopal de Saint-Laurent-hors-les-Murs et dont le décor est une marqueterie de serpentine et de porphyre.

En 1285, Arnolfo était de retour à Rome; il signait le grand tabernacle élevé au-dessus du maître-autel de Saint-Paul-hors-les-Murs; en

1295, il sculpta un second tabernacle de même type pour l'église de Sainte-Cécile au *Trastevere*.

L'architecture de ce monument, qui prend des formes frêles et pointues d'orfèvrerie, a laissé peu de place aux statuettes et aux bas-reliefs. Mais quelques-unes des figurines ont une vérité d'attitude et une beauté de type auxquelles ne devaient atteindre aucun des disciples de Nicola d'Apulie. L'Ève nue du tabernacle de Saint-Paul est digne d'être rapprochée de la nymphe demi-nue qui se montre parmi les Élus sur la chaire de Sienne.



Phot. Alinari.

Fig. 572. — Détail du tombeau du cardinal de Braye.

Arnolfo semble avoir connu, avec l'art pisan, les œuvres les plus notables des sculpteurs de l'Italie méridionale. Peut-être Nicola lui en avait-il montré des dessins; peut-être le Florentin les vit-il en Campanie et en Apulie avant 1277, lorsqu'il était au service de Charles d'Anjou. Deux saints cavaliers qui semblent sortir, droits sur leur monture, des niches placées aux angles du tabernacle de Sainte-Cécile, rappellent de façon singulière un relief équestre de Frédéric II, disposé de même au-dessus d'une porte de Castel del Monte. La statue assise de Charles d'Anjou, érigée sur le Capitole et aujourd'hui placée au Musée des Conservateurs, est une œuvre d'Arnolfo, qui, malgré sa rudesse, fait penser à la statue de Frédéric II, placée jadis sur l'arc de triomphe de Capoue.

Arnolfo donna encore à Rome les modèles de plusieurs tombeaux, dont aucun ne s'est conservé intégralement. Celui du cardinal Anchero († 1286), à Sainte-Praxède, plus simple que le mausolée d'Orvieto, était encore une œuvre majestueuse. Il n'en reste que la statue gisante sur le

lit funéraire magnifiquement drapé et orné d'incrustations d'émail. A la fin du XIIIᵉ siècle, le sculpteur florentin quitta Rome pour revenir dans sa patrie; il s'y consacra aux œuvres d'architecture qui ont donné l'immortalité à son nom : la construction de la grande église franciscaine de Santa Croce, et les plans de la nouvelle cathédrale de Santa Maria del Fiore.

Le long séjour d'Arnolfo à Rome avait fait pénétrer les formules nouvelles de l'art pisan au milieu des familles de marbriers locaux, dont la



Phot. Alinari.

FIG. 575. — Partie centrale du monument de l'empereur Henri VII au Campo Santo de Pise.

plus réputée était celle des Cosmati. L'un des derniers représentants de cette famille, Adeodato, éleva dans l'église de Sainte-Marie *in Cosmedin* un tabernacle copié d'après celui de Sainte-Cécile du Transtevère. Un autre, Giovanni, fils de Cosma, adopta le type de tombeau cardinalice créé par le maître florentin. Le tombeau de Guillaume Durand, évêque de Mende († 1296), dans l'église de la Minerve, et celui du cardinal Gonsalvo († 1299), à Sainte-Marie-Majeure, sont adossés à la paroi et surmontés d'un dais de marbre; à côté du mort, couché dans ses vêtements pontificaux, deux anges soulèvent les courtines du lit de parade, comme sur le mausolée d'Orvieto. La Vierge protectrice et les Saints qui escortent le défunt sont représentés, non plus par des statues, mais par une mosaïque incrustée dans la paroi.

Vers la fin du XIIIe siècle, Giovanni di Cosma ou l'un de ses élèves alla élever à Viterbe les tombeaux des papes qui étaient morts dans cette ville pendant les années qui avaient suivi l'expulsion d'Alexandre IV, chassé de la ville par le sénateur Brancaleone. Celui de Clément IV († 1268), dans la cathédrale, et celui d'Adrien V († 1276), à San Francesco, ont les mêmes formes pisanes et le même décor de mosaïque romaine que les tombeaux de prélats conservés à Rome. Le tombeau de Boniface VIII († 1303), dont le sarcophage et la statue gisante ont été déposés dans l'une des cryptes vaticanes, est encore presque identique au tombeau du cardinal Anchero.

Rome, où le Jubilé de l'an 1300 avait marqué l'apogée de la puissance pontificale, était devenue le centre où l'art robuste et précieux des marbriers et des mosaïstes romains s'unissait avec l'art plus savant et plus complexe, dont Nicola Pisano avait été l'initiateur. La Renaissance pisane était sur le point de se prolonger en une Renaissance romaine. Après l'humiliation subie par la papauté à Anagni, l'élection d'un pape français, qui fixa son siège à Avignon, fut pour Rome le commencement d'une déchéance rapide. Le départ des papes fut suivi de l'exode des artistes : dès 1308 trois mosaïstes romains avaient passé au service du roi de France Philippe le Bel, le vainqueur de Boniface VIII. Pendant les soixante-dix ans que dure l'exil de la papauté, l'art est absent de Rome : il n'y revient qu'avec Urbain V, en 1367. Un Siennois, Giovanni di Stefano, élève alors dans la basilique du Latran un tabernacle plus haut et plus riche que celui de Saint-Paul-hors-les-Murs. Mais le séjour d'Urbain V ne dura que deux ans ; après son départ la ville retomba dans l'anarchie et la désolation. Les traditions des marbriers romains et les enseignements des maîtres toscans sont entièrement oubliés. Il faut attendre aux premières années du XVe siècle pour retrouver la trace d'un sculpteur romain. C'est un certain *Magister Paulus*, auteur de trois ou quatre tombeaux, qui imitent la forme, mais non le style des tombeaux cardinalices et pontificaux du XIIIe siècle. En sculptant les draperies lourdes et les masques durs des « gisants », cet obscur artisan a mêlé des imitations grossières de la statuaire antique avec les audaces d'un réalisme si brutal et si gauche qu'il est impossible de le rattacher à aucune tradition italienne.

Tino di Camaino. Ses oeuvres en Toscane et a Naples. — Le rôle artistique que Rome avait perdu après la mort de Boniface VIII fut repris par Naples, où régnait Charles II d'Anjou. Pietro Cavallini, le glorieux peintre romain (voir p. 445), entra en 1308 au service du roi français de Sicile. Vers le même temps, des sculpteurs inconnus apportèrent dans l'Italie du Sud les leçons de l'art pisan, dont l'influence est visible, dès

les premières années du XIXe siècle, sur des ouvrages d'artistes campaniens, tels que le candélabre du cierge pascal conservé devant la cathédrale de Gaëte et que les ambons de la cathédrale de Bénévent, sculptés en 1310 par Nicola de Monteforte. Enfin, sous le règne de Robert d'Anjou, le sculpteur siennois Tino di Camaino, élève de Giovanni Pisano, vint s'établir à Naples et y prit une place encore plus importante que celle qu'avait prise à Rome, un demi-siècle plus tôt, le Florentin Arnolfo, disciple de Nicola Pisano.

Tino, après s'être formé dans le chantier de la cathédrale de Sienne, sous la direction de Giovanni, avait été appelé à Pise : il y fut considéré comme le successeur de son maître dans les entreprises qui intéressaient la Cité. C'est lui qui, après la mort de Henri VII, fut chargé de sculpter le mausolée de l'empereur qui avait emporté dans la mort les espérances de Pise et de Dante. Le monument fut érigé en 1315 au fond de l'abside de la cathédrale où s'élevait depuis quelques années la grande chaire de Giovanni Pisano. Le mausolée a été mis en morceaux avant la chaire, dès la fin du XVe siècle. Ses fragments les plus importants ont trouvé asile au Campo Santo. Dans l'une des travées du portique un sarcophage orné des figures des douze Apôtres supporte la statue gisante de l'empereur, drapé dans un manteau semé d'aigles. Au milieu d'une autre travée est placé un groupe de cinq statues, dont la plus grande est celle de Henri VII assis, la couronne impériale en tête; les quatre autres personnages, représentés debout, aux côtés du souverain, et beaucoup plus petits, sont des Gibelins fidèles. Ce groupe a fait partie d'un monument commémoratif de l'empereur : quel a pu être ce monument, sinon le mausolée lui-même? Arnolfo di Cambio avait créé un type de tombeau où le lit funéraire et la statue gisante étaient surmontés de l'image du mort, à genoux devant la Vierge; Tino donnait le premier exemple d'un tombeau sur lequel le défunt paraissait au-dessus de sa dépouille mortelle, assis comme dans une cérémonie et accompagné de vivants.

Ce tombeau fit de Tino le maître de la sculpture funéraire. En 1321, les Florentins le mandèrent pour sculpter le tombeau de l'évêque Antonio Orso. Six ans après avoir achevé le mausolée du souverain en qui les Gibelins saluaient l'envoyé de Dieu, Tino commença le monument du prélat qui avait été le chef le plus influent du parti guelfe. Il ne reste de ce dernier tombeau, dans la cathédrale de Florence, que le sarcophage et la statue de l'évêque assis, la tête inclinée et les yeux fermés comme un mort exposé sur son trône. Les reliefs du sarcophage, dont le programme avait été composé par un poète florentin, sont des plus étranges : le prélat y paraît, escorté des représentations des sept Vertus, en face de squelettes qui forment une vraie danse macabre.

Tino resta à Florence jusqu'en 1322. L'année suivante il partit pour

Naples, d'où il ne devait plus revenir. Le roi Robert le chargea aussitôt de sculpter le mausolée de sa mère, la reine Marie de Hongrie. Ce monument s'est conservé intact dans la sacristie de l'église de Santa Maria di Donna Regina, fondée par la reine Marie. Le sculpteur a abandonné le type de monument funéraire qu'il avait créé pour glorifier la mémoire de l'empereur aimé des Pisans. Il s'inspire du tombeau du cardinal de Braye, en plaçant sur le dais élevé du lit funéraire la reine à genoux devant la Vierge, à laquelle un ange la présente, tandis qu'un autre ange tient dans ses mains le modèle de l'église. Les figurines en haut relief rangées sous les arcatures dont le sarcophage est décoré, ne sont plus des apôtres : elles représentent onze des treize enfants que la reine Marie avait eus de Charles II d'Anjou. Pour achever la richesse du monument, Tino a fait reposer le sarcophage sur quatre grandes figures de Vertus, ailées comme des anges. Pour la première fois les cariatides dont Giovanni Pisano avait fait les supports d'une tribune sacrée soutenaient un cercueil. Au-dessus de tout cet ensemble, quatre hautes colonnes élevèrent un pavillon de tabernacle orné de mosaïques.



Phot. Alinari

Fig. 574. — Tombeau de Charles, duc de Calabre, par Tino di Camaino (église Santa Chiara à Naples).

Le roi Robert avait commandé, avant le tombeau de sa mère, celui de sa bru, Catherine d'Autriche, première femme de Charles, duc de Calabre. Le monument fut placé dans l'église franciscaine de San Lorenzo, entre deux piliers du déambulatoire gothique. Destiné à être vu de deux côtés, il est assez différent du tombeau de Marie de Hongrie, qui

était adossé au fond d'une abside. Le décor de mosaïque est plus abondant. Pourtant il est impossible de ne pas reconnaître dans le tombeau



Phot. Alinari.

Fig. 575. — Châsse de saint Pierre martyr, par Giovanni di Balduccio de Pise (Sant'Eustorgio de Milan).

de San Lorenzo, dont l'auteur n'est pas désigné par les documents d'archives, une œuvre de Tino di Camaino.

Le mausolée de Santa Maria di Donna Regina est celui qui servit de modèle aux tombeaux angevins de Naples. Tino lui-même en reproduisit les dispositions, avec quelques variantes, dans les deux tombeaux de Charles, duc de Calabre, et de sa seconde femme, Marie de Valois, élevés dans l'église neuve des franciscains de Santa Chiara, dont le roi Robert voulut faire le Saint-Denis de la Maison d'Anjou. Le sculpteur siennois se fait l'interprète de l'orgueil dynastique et des dévotions officielles. Il range sur les sarcophages l'assemblée des princes et le cortège des courtisans; il place sur le dais des lits funéraires, comme les deux intercesseurs naturels des princes d'Anjou près du trône de Dieu, les deux saints Louis, le roi de France et le prince angevin qui revêtit la bure de saint François, et mourut évêque de Toulouse. Après la consécration de l'église de Santa Chiara, quelques princes réservèrent encore le lieu de leur sépulture en dehors de cette nécropole royale. Deux frères du roi Robert, Philippe de Tarente et Jean de Durazzo, furent ensevelis dans l'église de San Domenico, pour laquelle leur père Charles II avait eu une dévotion particulière. Il ne reste de leurs deux tombeaux que les sarcophages ornés de reliefs et trois groupes de Vertus, qui faisaient partie des supports de ces tombeaux. Dans l'un de ces groupes la Force, représentée par une sorte de saint Michel armé à l'antique, rappelle l'une des plus fières statues de la chaire de Pise.

Ces mausolées contemporains du roi Robert le Sage, qui évoquent tant de souvenirs historiques, de si nobles conceptions morales ou religieuses, sont pourtant des œuvres devant qui les artistes passeront indifférents. Il a manqué au maître siennois qui fut le plus illustre des disciples de Giovanni Pisano d'avoir cherché la beauté plastique des formes humaines, comme un Fra Guglielmo l'avait fait, en s'attachant au « canon » retrouvé par Nicola. L'exemple de cet artiste vigoureux et fécond montre mieux qu'aucun autre ce que devenait l'art de Giovanni éloigné de l'atmosphère de drame qui était nécessaire à sa vie, et immobilisé dans la paix des nécropoles.

Tino di Camaino mourut à Naples en 1337, après y avoir été pendant plus de dix ans un véritable surintendant des grands travaux d'art entrepris par le roi Robert. Il avait eu comme collaborateurs des marbriers et des architectes locaux, dont le plus actif était Gallardo Primario de Naples. Ces artistes durent adopter servilement la manière du maître, car dans les mausolées napolitains de Tino, il n'est aucun détail de technique ou de style qui ne soit toscan.

Pendant que Tino di Camaino tenait le premier rang parmi les artistes réunis à Naples, un autre Siennois, Goro di Gregorio, alla jusqu'en Sicile. Il éleva en 1333 dans la cathédrale de Messine le tombeau de l'archevêque Guidotto de Tabiatis.

L'art pisan dans le nord de l'Italie. — Un Florentin et deux Siennois s'étaient faits les propagateurs de la sculpture pisane à Rome, à Naples et à Messine. Un Pisan, Giovanni di Balduccio, porta au cœur de la Lombardie les enseignements des maîtres qui avaient fait oublier en Toscane les traditions laissées par Guido de Côme. En 1323, il avait élevé dans l'église de San Francesco, à Sarzana, un tombeau fort pompeux destiné à contenir les restes d'un enfant, le fils de Castruccio degli Antelminelli, tyran de Lucques. Celui-ci recommanda le sculpteur à son allié, le duc de Milan Azzo Visconti. Balduccio fut chargé d'exécuter le mausolée de ce prince magnifique; les fragments en sont conservés dans le palais Trivulzio. L'un des reliefs montre Azzo agenouillé aux pieds de saint Ambroise, patron de Milan, en face de l'empereur Louis de Bavière.

L'œuvre capitale de Balduccio est à Milan, dans l'église de Sant'Eustorgio, qui était la nécropole des Visconti. C'est la châsse qui fut érigée en 1339 pour recevoir les reliques de saint Pierre de Vérone, le dominicain massacré en 1252 par les Cathares du pays de Côme. Le sarcophage monumental de l'inquisiteur martyr est décoré à la manière de l'*Arca* de saint Dominique; mais le sculpteur a su, en s'inspirant de la chaire de Giovanni Pisano, et peut-être des œuvres d'Arnolfo de Florence et de Tino de Sienne, composer un monument aussi original que solennel. La châsse est portée par huit Vertus, parmi lesquelles figure la grande vertu monastique, l'Obéissance. Au-dessus des Prophètes et des Docteurs dont les statuettes adossées séparent les bas-reliefs, huit statuettes rangées à la base du toit de marbre sont les délégués des Puissances célestes. L'édicule qui surmonte le toit abrite une Vierge assise entre saint Dominique et saint Pierre martyr. Enfin, au sommet des pinacles, le Christ debout et deux anges forment un cinquième étage de statues.

Les bas-reliefs ne sont qu'un entassement de figurines lourdes et gauches, auxquelles le costume contemporain ne réussit pas à donner l'apparence de la vie. Le récit de la vie du saint est monotone et puéril. Cependant quelques figures, dans la calme assemblée des Vertus, ont une beauté souriante que Giovanni Pisano n'avait pas connue. Le sculpteur de Pise qui s'en est allé travailler à Milan avait emporté le souvenir des œuvres qui étaient l'ornement du baptistère et de la cathédrale de sa ville; mais, avant de quitter la Toscane, il avait déjà subi le charme d'un art nouveau et jeune, qui relégua dans l'ombre l'art pisan vieilli après un demi-siècle de gloire.

ANDREA PISANO ET LA SCULPTURE FLORENTINE

Andrea Pisano. — Tandis que les disciples pisans, florentins et siennois des deux grands « Pisani » s'illustraient au service de la cour de Rome, du roi de Naples et du duc de Milan, la sculpture toscane s'éloignait de la route périlleuse ouverte par la violence révolutionnaire de Giovanni Pisano. Le maître qui contribua le plus activement par son exemple à la transformation de la sculpture italienne, était né dans le territoire de Pise, à Pontedera. Andrea di Ugolino di Nino fut désigné par ses contemporains eux-mêmes sous le nom d'Andrea Pisano. Il se détourna de Pise, qui, après la mort d'Henri VII, luttait en vain pour reconquérir l'hégémonie de la Toscane : comme naguère Tino di Camaino, il fut attiré à Florence, qui dominait au milieu de cités guelfes ou gibelines, comme la plus ambitieuse et la plus opulente.

Les édifices d'architecture religieuse et civile que l'orgueil florentin avait commandés dès la fin du XIII[e] siècle à Arnolfo di Cambio étaient, pour la plupart, gigantesques et nus. Seule la cathédrale de Santa Maria del Fiore devait être magnifiquement revêtue de marbres de couleur et décorée de sculptures; mais la façade d'Arnolfo resta à l'état d'ébauche après la mort du maître. La première œuvre importante de sculpture qui orna un monument florentin fut la porte de bronze destinée au vieux Baptistère. Cette porte, achevée en 1330, est aussi la première œuvre authentique d'Andrea Pisano.

Les deux vantaux se composent de vingt-huit panneaux, dont vingt sont consacrés au récit de la vie du Baptiste, patron du *bel San Giovanni*. Les huit autres sont occupés par des figurines de Vertus.

En racontant les épisodes légendaires de la naissance de Jean-Baptiste, Andrea Pisano reprenait un sujet que Giovanni Pisano avait représenté sur la chaire de la cathédrale de Pise. Si l'on fait la part des personnages désignés par le texte sacré et des attitudes imposées par la tradition, les deux séries de bas-reliefs présentent le contraste le plus frappant. Au lieu des figures de marbre abruptes et crevassées comme des rochers, de délicates figurines, qui ont conservé à la fonte, grâce à la collaboration d'un artisan vénitien, toutes les finesses de la cire. Les scènes que Giovanni avait entassées dans un cadre unique ont été distribuées entre trois compartiments. Les groupes, au lieu de se mêler dans un désordre tumultueux, s'ordonnent et se balancent comme s'ils obéissaient à un rythme. Les visages ont cessé de grimacer; les draperies plus légères forment de longs plis dont les ondes ne se brisent pas même en atteignant le sol. Jusque dans les scènes les plus dramatiques

le calme des visages, l'élégance des attitudes, l'harmonie des lignes ne sont pas troublés.

Cette ordonnance claire et logique, Andrea Pisano n'en a pas découvert le secret. A Florence il reçut l'inspiration d'un artiste souverain, qui n'était pas un sculpteur. Si l'on en croyait Vasari, les dessins de la porte du Baptistère auraient été donnés à Andrea par Giotto. Il est certain, en tout cas, que le sculpteur s'est conformé à la poétique du grand peintre et aux règles de sa tragédie classique. Les personnages sont aussi peu nombreux que possible, les gestes expressifs, sans effort ni déclamation. L'imitation directe des œuvres de peinture est évidente dans le décor de quelques bas-reliefs : les rochers du désert où s'avance Jean-Baptiste forment un véritable paysage, au milieu duquel se perd la figure humaine. Andrea Pisano est, au même titre que les peintres ses contemporains, un « giottesque », c'est-à-dire, en art, un Florentin.



Phot. Alinari.

Fig. 576. — L'Humilité. Détail de la porte d'Andrea Pisano (Baptistère de Florence).

Cependant il possède ce qui a le plus manqué à Giotto, maître sévère et viril : le sens de la grâce. Dans ses bas-reliefs, la jeunesse des visages et la souplesse des attitudes font penser aux œuvres charmantes que l'art français multipliait alors. Certains traits de ressemblance apparaissent avec évidence : le « hanchement » des figurines, les plis en croissant disposés transversalement sur le corps, la forme même des cadres où les bas-reliefs de bronze se trouvent disposés et qui sont des « quatrefeuilles » pareils à ceux qui décorent les soubassements des portails de Rouen et de Lyon. Andrea Pisano, s'il n'a pas connu, comme Nicola Pisano, un Français voyageur, a certainement manié quelques-uns de ces menus ouvrages d'ivoire que l'industrie parisienne répandait dans toute l'Europe occidentale.

A l'antiquité Andrea Pisano n'a emprunté ni des types humains, ni des formes plastiques : il a seulement, à l'exemple des peintres, copié quelque costume antique, tel que l'uniforme des légionnaires qui composent la garde d'Hérode. Mais, toujours comme les peintres, il revêt les femmes qui paraissent dans ses bas-reliefs du costume porté par les dames de Florence. Hérodiade danse en face d'un joueur de viole, les épaules et les bras serrés dans un surcot qui flotte des hanches aux pieds. La vie contemporaine se mêle au récit court et net de l'histoire sacrée et lui prête le charme discret d'une nouvelle florentine.

Phot. Alinari.

Fig. 577. — Détail de la porte d'Andrea Pisano (Baptistère de Florence).

Quatre ans après l'inauguration de la porte du Baptistère, en 1334, les fondements d'un campanile de plan carré furent jetés auprès de la cathédrale, dont les murs tardaient à s'élever. L'architecte du nouvel édifice fut Giotto. Mais le puissant créateur ne put se consacrer à cette œuvre. Accablé de travaux de toute sorte à Florence même, il fut appelé par Azzo Visconti à Milan, et y mourut. Andrea Pisano lui succéda et éleva le campanile jusqu'au niveau des premières fenêtres. Les deux étages inférieurs de l'édifice furent décorés d'un placage de marbres polychromes, qui devait plus tard s'élever jusqu'au couronnement, de niches, qui restèrent vides jusqu'à la fin du siècle, et de deux zones de bas-reliefs inscrits, les uns dans des cadres de forme hexagonale, les autres dans des losanges.

Les bas-reliefs sont au nombre de cinquante-quatre. Le plan de ce vaste ensemble de sculptures a été sans doute conçu par Giotto. Il compose une encyclopédie analogue à celles que les portails des cathédrales françaises du xiiie siècle montraient aux regards des fidèles et des curieux. Mais les images pieuses y tiennent peu de place : dans la zone inférieure, la Bible est représentée par les scènes de la Création de l'homme et de

la femme, et par quelques figures de Patriarches; dans la zone supérieure, les sept Sacrements rappellent seuls la religion chrétienne. Les autres figurines sont des allégories profanes. Les plus communes se trouvent dans la zone supérieure : Vertus théologales et cardinales, Sciences et Arts du *Trivium* et du *Quadrivium*.

Dans la zone inférieure, la pensée développée par les bas-reliefs est plus originale et plus hardie. L'artiste glorifie le travail. La punition que Dieu avait infligée à l'homme, après la création et la faute, le courage et l'industrie des fils d'Adam en ont fait un instrument de progrès, de puissance et de joie. Jabel, assis devant sa tente, paît les brebis dont la toison fera des vêtements; Tubalcain découvre l'art de façonner les métaux; Jubal invente les instruments de musique; Noé plante la vigne. L'activité humaine n'est plus restreinte, comme sur les calendriers sculptés des églises du Nord, aux travaux rustiques que ramène, chaque année, la succession divine des saisons. A l'agriculture sont associés le commerce et la navigation. Un compartiment est réservé au métier de tisserand, derrière lequel une jeune femme tient la navette, guidée par une autre femme debout et drapée à l'antique, comme une divinité protectrice de cet Art de Calimala, qui était la plus puissante corporation de Florence. Les arts qui embellissent la ville sont célébrés à côté de ceux qui l'enrichissent : l'architecte élève un mur; le sculpteur et le peintre se penchent, l'un sur une statuette, l'autre sur un retable. Les institutions qui protègent l'activité régulière d'une communauté policée ne sont pas oubliées dans cet abrégé d'enseignement social, qui succède à l'enseignement religieux : des figurines et des groupes représentent, au milieu des métiers et des arts, la Législation et la Justice; entre les Vertus et les Sacrements, les agriculteurs, les moines et les soldats, à côté d'images qui figurent l'autorité des magistrats, la concorde des citoyens, l'éducation des enfants. Une image du Bon Gouvernement,



Phot. Alinari.

Fig. 578. — L'Art de la laine. Bas-relief du Campanile de Florence.

pareille à celles que les cités de la Toscane faisaient peindre dans leurs palais publics, est exposée au clair soleil, près des images qui célèbrent le travail fécond et les mâles vertus. Sur le clocher destiné à dominer la ville, en pendant au beffroi du Palais-Vieux, les bas-reliefs rappelaient au passant ce qui faisait la richesse, la force et la beauté de Florence.

L'exécution de cette longue suite de sculptures occupa plus d'une génération d'artistes. Il manquait encore au xve siècle cinq reliefs dans la zone inférieure. Luca della Robbia se chargea de les sculpter. Les autres reliefs de cette zone, au nombre de vingt et un, avaient été terminés les premiers. Ils doivent être rangés parmi les œuvres d'Andrea Pisano : par l'élégante souplesse des corps et des draperies, par la noblesse des têtes de vieillards et la délicatesse des visages féminins, ces tableaux de marbre ont une évidente ressemblance avec les reliefs de la porte du Baptistère. La silhouette des groupes est encore plus nette, les gestes plus sobres, le nombre des personnages plus réduit, la pensée plus concentrée : le génie de Giotto continue de dominer l'œuvre dont le maître n'a préparé que le programme ou les dessins. Mais c'est le talent gracieux et facile d'Andrea Pisano qui a donné son charme à ce poème du travail humain. Devant le marbre, le sculpteur de la porte du Baptistère s'est inspiré des bas-reliefs et des statues antiques, négligés par les successeurs de Nicola. Les voyageurs qui ouvraient aux marchands florentins les routes des pays lointains sont personnifiés par Dédale, avec ses ailes qui franchissent les mers. Hercule, appuyé sur sa massue, représente la justice de la cité. Dans la série des bas-reliefs consacrés aux arts, la statue que le sculpteur achève est un éphèbe nu. Cependant la copie de l'antique reste libre. Andrea, comme Giotto, a



Phot. Alinari.

Fig. 379. — La Sculpture. Bas-relief du Campanile de Florence.

appris à étudier la nature vivante; il saisit le mouvement juste, qu'il regarde un homme ou un animal : le cheval dompté galope; un couple de bœufs tend le col pour traîner la charrue. Tout, dans les bas-reliefs



Phot. Brogi.

Fig. 580. — Tabernacle d'Andrea Orcagna, dans l'église d'Or San Michele (Florence).

d'Andrea, agit sans violence et vit sans effort. La poésie héroïque de Nicola Pisano, le drame terrible de Giovanni ont fait place à une prose élégante et aisée, que les souvenirs de l'antiquité ennoblissent sans l'alourdir, comme une citation de Virgile relève la simplicité d'une page de Boccace.

Une Renaissance est accomplie : non plus la résurrection des formes

antiques retrouvées naguère par Nicola Pisano, mais l'éveil de la pensée libre et de l'art vivant. Cette Renaissance, dont Andrea Pisano est le principal artisan, parmi les sculpteurs, a pour initiateur Giotto et pour patrie Florence. Pourtant l'atelier d'Andrea Pisano n'a laissé à Florence que des ouvrages médiocres. La zone supérieure des bas-reliefs du Campanile, commencée probablement après le départ du maître pour Orvieto, en 1347, a été exécutée par des mains lourdes et grossières, sous la direction de Francesco Talenti.

Andrea Orcagna. — Parmi les œuvres de marbre qui furent exécutées à Florence au milieu du XIVe siècle, la seule qui mérite d'être citée à la suite des chefs-d'œuvre d'Andrea Pisano est le grand tabernacle d'Or San Michele, sculpté par un peintre florentin, élève direct de Giotto, Andrea di Cione, dit Orcagna.

Or San Michele, centre commercial et religieux de la vie des corporations florentines, était une halle servant de marché aux grains, qui avait été établie sur l'emplacement d'une chapelle dédiée à saint Michel Archange (d'où son nom : *horreum Sancti Michaelis*, grenier de Saint-Michel), et qui fut rebâti en 1336, après un incendie. Le nouvel édifice fut voûté d'ogives ; il resta entouré sur ses quatre faces d'arcades ouvertes à l'air et au soleil. Une grande image de la Vierge, entourée d'anges, comme les Madones de Cimabué, était suspendue depuis la fin du XIIIe siècle contre l'un des piliers massifs de l'ancien édifice. Après la reconstruction, elle resta l'objet de la vénération populaire et continua, dit-on, à faire des miracles. La peste de 1348 — celle dont Boccace a décrit les ravages dans l'insouciant prologue de son Décaméron — attira les vœux et les dons aux pieds de la Vierge d'Or San Michele. A peine le fléau eut-il disparu que la confrérie spécialement chargée du soin de l'image résolut de la détacher de son pilier, et de l'exposer sous un « oratoire » en forme de tabernacle, placé au milieu d'une des travées de la halle ouverte, comme un autel monumental sous les voûtes d'une église.

Orcagna fut chargé du travail ; il le commença en 1349 et ne l'acheva qu'au bout de dix ans. La châsse de l'image miraculeuse fut un ouvrage précieux à l'égal d'une orfèvrerie. Toute cette chapelle de marbre, depuis le soubassement jusqu'à la pointe des clochetons et au couronnement de la coupole, est parée de sculptures délicatement ciselées ou revêtues d'un placage polychrome dans lequel étincellent des émaux d'or et des verres de couleur. Pour compléter l'œuvre d'Orcagna il fallut faire appel à un orfèvre, Pietro di Migliore, qui, en 1366, entoura le merveilleux édicule d'une balustrade de marbre ajourée, dont les vides furent grillés de délicates rosaces de bronze.

L'éducation artistique du peintre qui a sculpté le tabernacle se manifeste plus clairement encore dans le style des bas-reliefs que dans le coloris éclatant de l'architecture. Ces bas-reliefs forment tout un cycle, où les trois Vertus théologales et les chœurs des Anges font cortège à l'histoire de la Vierge, racontée selon la Légende dorée. Huit épisodes qui se suivent, depuis la Naissance de Marie jusqu'à la seconde Visite de l'Ange qui annonce à la Mère de Dieu sa fin prochaine, sont disposés dans de petits compartiments de forme octogonale qui décorent le soubassement et l'autel, que le tableau miraculeux surmonte à la manière d'un retable. Adossé à ce panneau, un énorme tableau de marbre occupe toute la face postérieure du tabernacle, dans l'encadrement de l'arcade polychrome. Il est divisé en deux registres superposés : en bas, l'Ensevelissement de la Vierge; en haut, l'Assomption.



Phot. Alinari

Fig. 581. — Détail du tabernacle d'Andrea Orcagna.

Dans cette composition qui a l'ampleur d'une fresque, rien ne rappelle Andrea Pisano et la simplicité gracieuse de son art. Orcagna a traduit en marbre une peinture où se retrouvent, exagérés par l'emploi d'un procédé moins souple, les caractères les plus saillants de l'école de Giotto. Lui-même, lorsqu'il peignit des visions dantesques, Jugement dernier, Enfer et Paradis, dans une chapelle de Santa Maria Novella, donna aux visages des Saintes et des Anges une radieuse beauté, et imita avec bonheur le coloris suave et blond des peintres siennois. Lorsqu'il a pris le ciseau pour représenter les Apôtres devant le sépulcre de la Vierge, il force leurs gestes convulsifs et accentue leur grimace amère; il durcit encore sur leurs visages les traits anguleux du masque typique que Giotto avait imposé aux acteurs de ses drames. Il détache et découpe les silhouettes sur le paysage rocheux ou sur le fond brillant de verroterie, sans s'arrêter à modeler les masses; les plis des draperies, monotones et

secs, sont gravés, plutôt que creusés : le peintre reparaît dans tous les détails. Dans un coin de la scène de l'ensevelissement, Orcagna lui-même montre sa tête trop grosse pour l'échelle du bas-relief, une face bien vivante, pleine et souriante, avec une barbiche et un gros bonnet de marchand. Au bas du tombeau préparé pour la Vierge, il a signé l' « oratoire » tout entier, avec le bas-relief colossal, en accompagnant son nom de son titre de peintre : *Andreas Cionis pictor florentinus oratorii archimagister extitit hujus, MCCCLIX.*

Une telle œuvre avait réalisé aussi complètement que possible l'union de la sculpture et de la peinture, que Vasari célèbre dans le préambule de la vie d'Andrea Pisano. Cette union, dont les résultats varièrent à l'extrême, selon que l'un ou l'autre des deux arts était le facteur dominant, devait se perpétuer dans l'art italien de la Renaissance et donnent à cet art sa vigueur plastique et sa richesse pittoresque.

Orcagna, sculpteur, n'a formé que peu d'élèves. Les plus fidèles semblent avoir été Francesco d'Arezzo et Betto di Francesco de Florence, qui ont sculpté entre 1369 et 1389 le magnifique autel de la cathédrale d'Arezzo. Le retable de marbre est décoré sur ses deux faces de statuettes, de bas-reliefs, d'incrustations de verre, et aussi brillant qu'un retable d'orfèvrerie, mais les formes sont pauvres et les détails souvent puérils.

Nino Pisano. — La tradition d'Andrea Pisano fut continuée à Florence par des marbriers obscurs; mais les enseignements du maître pisan, naturalisé Florentin, ont été portés par les meilleurs de ses disciples dans d'autres villes, et bien au delà des limites de la Toscane. Les deux fils d'Andrea di Ugolino, Nino et Tommaso, après avoir collaboré avec leur père à Florence, revinrent à Pise, où ils travaillèrent comme orfèvres et marbriers. Tommaso était un médiocre praticien, à en juger par le retable du maître-autel de San Francesco, qu'il a signé. Nino fut un artiste exquis.

Les Pisans lui confièrent des travaux importants. Un acte notarié atteste qu'il sculpta en 1363 le tombeau de l'archevêque de Pise, Giovanni Scarlatti, dont le sarcophage, transféré de la cathédrale au Campo Santo, porte aujourd'hui la statue gisante d'un autre archevêque, mort en 1394. Sur le sarcophage de l'archevêque Scarlatti est représenté le groupe de la Pietà : le Christ mort, la Vierge et saint Jean sont vus à mi-corps, au milieu d'anges qui volent en s'inclinant vers eux. L'œuvre est grave et recueillie, le modelé des visages et l'arrangement sinueux des draperies sont d'une douceur et d'une élégance charmantes.

Un autre tombeau d'archevêque, moins mutilé et plus riche, doit encore être attribué à Nino : c'est celui du prélat dominicain Saltarelli, dont le sarcophage orné de bas-reliefs et surmonté d'un dais est conservé

dans l'église de Santa Caterina. Les bas-reliefs qui représentent trois scènes de la vie de l'archevêque et l'âme du défunt, sous la figure d'un



Phot. Alinari.

Fig. 382. — La Mort de la Vierge. Bas-relief du tabernacle d'Andrea Orcagna, dans l'église d'Or San Michele (Florence).

enfant que les anges emportent au ciel, sont d'une exécution délicate et légère. Les anges en haut-relief qui soulèvent les courtines du lit funéraire, les deux statuettes de saints dominicains et celle de la Vierge, placée entre deux anges sous l'édicule en forme de triptyque qui couronnait le

monument n'ont pas moins de souplesse et d'élégance que les figurines des reliefs.

Il convient encore d'attribuer à Nino un morceau de sculpture monumentale qui, avant les recherches de M. Supino, était placé par les critiques à la fin du XIIIe siècle : c'est le bas-relief de saint Martin qui décore le portail de l'église pisane de San Martino, rebâtie en 1332 et qui n'était pas achevée en 1341. Le groupe en bas-relief du cavalier et du mendiant respire la vie simple et large qui anime les reliefs sculptés par le père de Nino pour le Campanile de Florence. Il faut comparer ce bas-relief au groupe énorme et rude que Guido de Côme avait adossé à la façade de la cathédrale de Lucques, pour mesurer le chemin qu'a parcouru en un siècle la sculpture italienne.



Phot Brogi.

Fig. 583. — La seconde Annonciation à Marie. Bas-relief du tabernacle d'Andrea Orcagna.

Si aimables et si vivants que soient les bas-reliefs de Nino Pisano, le fils d'Andrea di Ugolino est avant tout un statuaire : par là, son œuvre complète celle de son père, qui avait été un sculpteur de bas-reliefs. Les statues les plus remarquables du maître gracieux et féminin sont des Vierges.

Déjà, à Florence, il avait signé une Vierge souriant à l'Enfant, qui se trouve à Santa Maria Novella, sous l'arcade du tombeau de Fra Aldobrandino Cavalcanti. Cette statue de marbre est directement imitée des Vierges françaises d'albâtre ou d'ivoire. Nicola d'Apulie et Giovanni de Pise, lorsqu'ils avaient représenté la Vierge *debout* avec l'Enfant, avaient connu et copié des statuettes apportées de France. Mais Nino ne se souvient pas de ses devanciers italiens; il s'inspire directement des modèles français du XIVe siècle. La Vierge, tout en conservant le type arrondi des figures d'Andrea Pisano, a le corps hanché, le cou ployé, le manteau drapé à longs plis parallèles et courbes, exactement comme la Vierge de marbre (pl. XII), donnée à Saint-Denis, en 1340, par la reine Jeanne

d'Évreux et aujourd'hui vénérée dans l'église de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

Une autre Vierge toute semblable, et d'un travail plus souple, se trouve à Pise, sur le maître autel de la jolie chapelle Santa Maria della Spina, qui élève ses clochetons au bord de l'Arno. Dans la même chapelle, une Vierge allaitant l'Enfant doit encore être attribuée à Nino. C'est une demi-figure, de grandeur naturelle, en marbre blanc très pur, orné de



Phot. Alinari.

Fig. 584. — Saint Martin. Bas-relief de Nino Pisano (Église San Martino de Pise).

larges dorures, une œuvre aussi précieuse par la beauté du sourire presque douloureux que par l'éclat de la matière et la délicatesse du travail.

Nino, qui a donné au type maternel de Marie tant de grâce et de tendresse, a créé, on peut le dire, un autre type de Marie : le type virginal de la jeune fille qui reçoit la salutation de l'Ange. L'art français avait déjà représenté, en dehors des portails, le groupe de l'Annonciation; mais ce groupe, destiné aux oratoires privés, était composé de deux statuettes en albâtre ou en ivoire, comme celles qui, provenant de deux collections différentes, se sont trouvées réunies, en 1900, à l'Exposition rétrospective du Petit-Palais (fig. 510, 511). Nino vit sans doute quelque groupe de ce genre; il l'agrandit et le modifia si bien qu'un groupe de marbre comme celui qui est conservé à Pise, dans l'église de Santa Caterina, peut passer pour une véritable création : l'Ange est un beau

jeune homme sans ailes, la Vierge une jeune fille de Florence ou de Pise, dont l'épaisse chevelure n'est point cachée par le voile traditionnel.

Nino lui-même rendit populaire ce groupe de l'Annonciation, en le sculptant dans une matière moins coûteuse que le marbre. Le groupe en bois peint, conservé au Musée de Pise et provenant de San Francesco, est certainement de sa main. D'autres groupes de l'Annonciation, dont plusieurs ont passé dans des musées de l'étranger, peuvent être attribués à lui-même ou à son atelier; le plus remarquable est peut-être celui du Musée de Lyon, qui provient de Pise ; la Vierge, toute jeune et svelte, ne porte plus ni manteau ni voile; elle est coiffée en bandeaux et porte — comme Hérodiade sur la porte d'Andrea Pisano — un long surcot déceint à la mode du temps.



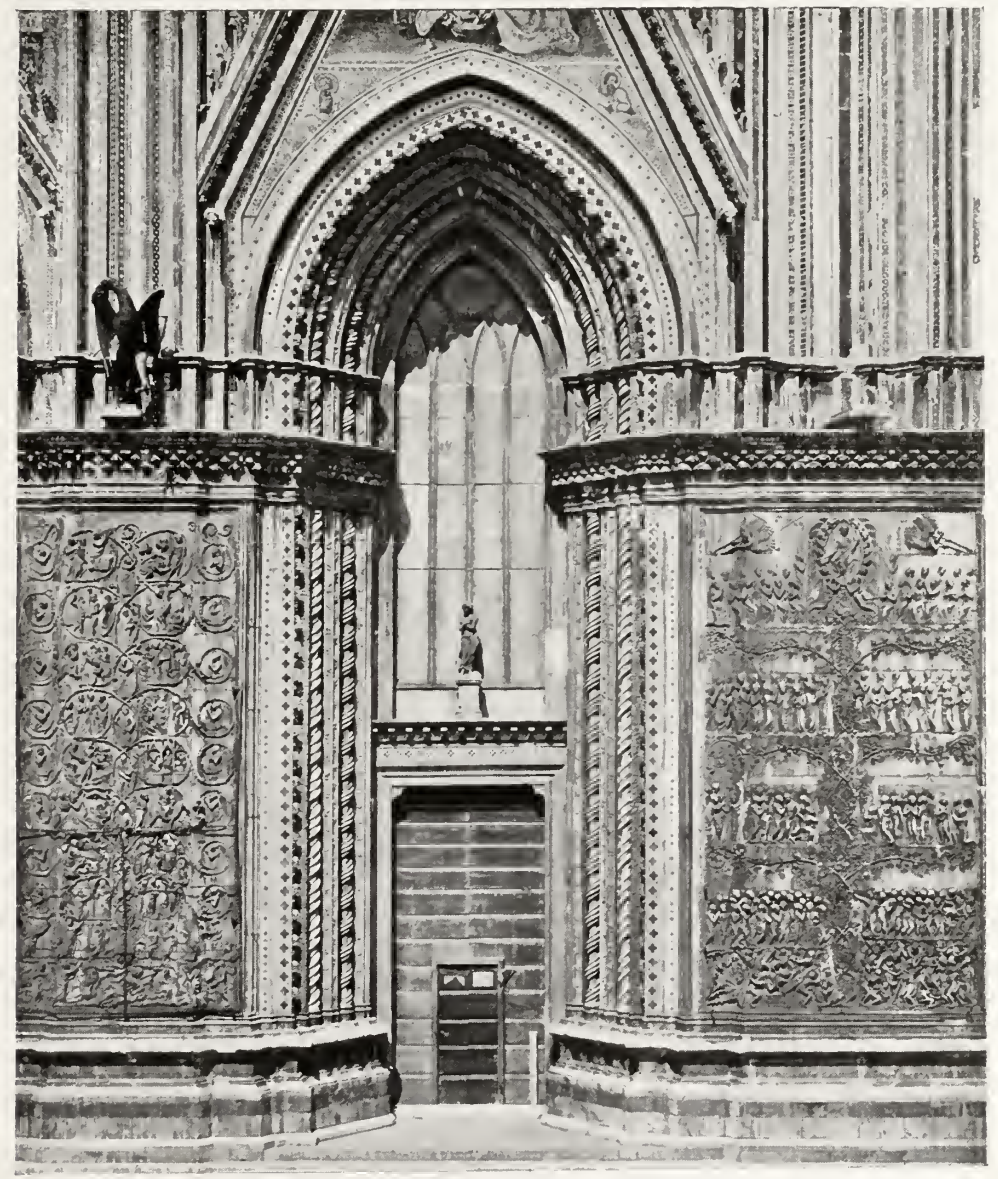
Fig. 585. — Ange de l'Annonciation. École de Nino Pisano.
(Musée de Cluny.)

Les sculpteurs siennois. — Quelques groupes de l'Annonciation, en bois peint, se trouvent dans des églises de la région siennoise : ils doivent être attribués à des sculpteurs de Sienne. Après le départ de Tino di Camaino pour Naples, l'école siennoise oublia rapidement les rudes leçons de Giovanni Pisano. Quelques sculpteurs de cette école subirent certainement l'influence d'Andrea Pisano; d'autres imitèrent directement les peintres de leur ville, comme Andrea imitait Giotto.

Les projets de construction d'une nouvelle cathédrale laissèrent en suspens la décoration de l'édifice auquel avait travaillé Giovanni Pisano, comme celle de la cathédrale de Florence. Mais les sculpteurs siennois trouvèrent de l'ouvrage, pendant le xive siècle, dans diverses villes de la Toscane. Ils se firent une spécialité des monuments funéraires décorés de petits bas-reliefs.

Agnolo de Giovanni et Agostino di Ventura ont signé en 1330, dans l'année même où Andrea Pisano achevait la porte du Baptistère, le tombeau de l'évêque Guido Tarlati, adossé à une paroi de la cathédrale

d'Arezzo. Le principal ornement de cette sépulture est un énorme tableau de marbre à compartiments, suspendu sur des consoles; il est composé de bas-reliefs encadrés comme des panneaux et séparés les uns des autres par des statuettes d'évêques. Toute l'histoire du prélat est racontée dans



Phot. Alinari.

Fig. 386. — Fragment de la façade d'Orvieto.

ces bas-reliefs; on y voit, avec les plus curieux détails de costume et de décors, des ambassades, des cavalcades, des sièges de villes, et le couronnement de Louis de Bavière, auquel le prélat avait assisté comme l'un des chefs du parti gibelin. C'est de l'école siennoise que relèvent les fils de maître Pietro d'Assise, Angelo et Francesco, qui ont décoré, en 1365,

le tombeau-reliquaire de sainte Marguerite, à Cortone, dont les reliefs racontent avec une simplicité naïve les bonnes œuvres de la sainte et les miracles accomplis par son intercession.

Ces sculpteurs siennois sont d'aimables conteurs et de spirituels portraitistes. Aucun d'eux n'a la vigueur d'un Lorenzetti ou le charme d'un Simone Martini.

La façade d'Orvieto. — Il était nécessaire de connaître les écoles de sculpture dont les deux centres ont été, dans la première moitié du XIVe siècle, Florence et Sienne, avant d'aborder l'étude des bas-reliefs célèbres et encore mystérieux qui couvrent le soubassement de la façade de la cathédrale d'Orvieto.

L'édifice construit pour abriter le corporal teint de sang, qui rappelait le miracle observé à Bolsène en 1263, avait été commencé dès 1290. La construction avança lentement. C'est en 1310 que la façade fut commencée. Pour la construire, la fabrique d'Orvieto fit appel à un maître siennois, très réputé en son temps, Lorenzo Maitani. Celui-ci s'établit à Orvieto et ne quitta le chantier que pour aller surveiller des travaux à Pérouse et à Sienne. Il resta *capomaestro* de la cathédrale (*universalis caputmagister*) pendant vingt ans, jusqu'en 1330.

Deux dessins préparés pour la façade de la cathédrale d'Orvieto sont conservés dans les archives de la fabrique. L'un (que l'on appellera A) est désigné dans les inventaires, depuis l'année 1356, comme l'œuvre de Lorenzo Maitani, *manu magistri Laurentii*. L'autre (B), fut racheté par la fabrique à un habitant d'Orvieto en 1585. A en juger par les détails dessinés à la plume sur l'épure tracée au tire-ligne, ces deux dessins ont l'air d'être de la même main. Ce sont deux projets dont aucun n'a été intégralement exécuté. Le projet B, très différent, au premier aspect, de la façade telle qu'elle a été construite, s'inspire de l'architecture française; il imite les proportions élancées, les gables aigus et percés à jour qui étaient adoptés dans la région de la Seine au commencement du XIVe siècle. Sur cette architecture étrangère, le *capomaestro* a esquissé une partie de la décoration, avec les proportions qui ont été conservées : sur le fronton central, la mosaïque du Couronnement de la Vierge; au-dessus du grand portail, le groupe de la Vierge et des Anges; enfin, sur le soubassement, à gauche du grand portail, les rinceaux peuplés de figurines qui ont été sculptés en marbre. L'autre projet (A) donne le schéma fort exact de la façade actuelle, mais avec des proportions notablement différentes, surtout pour les parties de soubassement où se trouvent encore les reliefs, qui sont laissés en blanc sur le dessin. Ainsi la façade de la cathédrale d'Orvieto est une combinaison de ces deux projets : le *capomaestro* a pris de l'un l'ensemble de l'architecture, de l'autre les

proportions de quelques parties et la distribution du décor, couleur ou relief. Si l'on admet, conformément à toutes les vraisemblances, que Lorenzo Maitani est l'auteur de l'un et de l'autre des deux dessins, on devra faire honneur au maître siennois du programme des sculptures.

Aucune cathédrale d'Italie n'avait encore montré aux fidèles un ensemble de sculpture monumentale pareil à celui qui couvre le soubassement de la façade d'Orvieto. Le souvenir des modèles français est manifeste, comme dans l'architecture de l'un des projets de façade (B). Cependant la disposition et la conception même des reliefs sont d'esprit tout italien.

La sculpture d'Orvieto est plaquée sur le mur, comme les mosaïques des frontons de la façade, et non pas « construite » avec l'édifice. Pas de statues élevées devant les colonnes, comme des supports vivants; pas d'archivoltes dont chaque voussoir devient une figurine. Dans l'ébrasement des portails, l'architecte ne place que des colonnettes torses et des archivoltes qui semblent continuer la spirale mince des colonnettes. Les reliefs, loin de faire corps avec les portails, sont disposés entre eux sur les larges piédroits qui forment le soubassement des énormes contreforts.

Sur ces quatre pages de marbre, un vaste poème chrétien est exposé en quatre chants, qui se suivent de la gauche à la droite du spectateur : la Genèse; l'Arbre de Jessé, avec le chœur des Prophètes de la Rédemption; la Vie du Christ; le Jugement dernier. La Chapelle Sixtine n'abrite pas sous sa voûte une épopée plus solennelle.

Le *capomaestro* qui a réglé l'ordonnance des sculptures a-t-il pris part à l'exécution? Sans doute, en 1321, il revient de Pérouse à Orvieto pour dessiner et « figurer » des pierres pour la paroi de la façade : « *Ad designandum, figurandum et faciendum lapides pro pariete supradicto.* » Mais le même document l'autorise à prendre des élèves pour ce travail. Les difficultés commencent dès que l'on cherche à nommer les sculpteurs qui ont travaillé avec Maitani ou après lui.

Les registres de la fabrique citent des noms de sculpteurs connus ou illustres; mais tous ont été appelés à Orvieto dans les vingt dernières années du XIIIe siècle, alors que la façade n'était pas même à l'état de projet : le fondeur Rosso, qui avait travaillé avec Nicola et Giovanni Pisano à la fontaine de Pérouse, exécute le linteau de bronze d'une porte latérale de la cathédrale d'Orvieto, qui existe encore en face de l'évêché; Fra Guglielmo le Pisan, Ramo di Paganello, le Français d'origine naturalisé Siennois, et Jacopo di Cosma le Romain sont réunis dans le chantier d'Orvieto en 1293.

Mais, à partir de 1310, les sculpteurs ne paraissent plus dans les documents; les reliefs même ne sont pas mentionnés dans les comptes,

qui mentionnent les ouvrages de bronze destinés à compléter la décoration de la façade. L'Aigle, l'un des gigantesques symboles des Évangélistes suspendus en l'air sur des consoles, est de 1329; le groupe de la Vierge et des Anges, placé dans le tympan du portail central a été achevé en 1330; l'*Agnus Dei* qui surmonte ce portail, en 1352. Il est probable que les marbriers ont travaillé parallèlement aux fondeurs; mais aucun texte ne précise les dates de leurs ouvrages.



Phot. Alinari.

Fig. 587. — Détail du second pilier de la façade d'Orvieto.

La liste des *capomaestri* est la seule qui ait pu être dressée sans lacunes, à partir de la fin du XIIIe siècle. La confrontation de cette liste avec les sculptures encore intactes précisera les données des problèmes dont la solution n'a pu être découverte dans les archives.

De 1310 à 1347 tous les *capomaestri* sont des Siennois : après Lorenzo Maitani, ses deux fils; puis les deux fils d'un maître Nuto, enfin Giovanni di Agostino. A cette première période appartiennent les bas-reliefs les plus archaïques; ce sont ceux qui se trouvent à gauche et à droite du portail central. L'un d'eux, celui de l'Arbre de Jessé, est esquissé de manière parfaitement distincte sur l'un des dessins qui présentent des projets pour la façade et qui ne peuvent être antérieurs de beaucoup à l'année 1310. Les rinceaux de l'Arbre symbolique dont les volutes encadrent les images des ancêtres du Christ et de ses prophètes ont été exactement reproduits

de l'autre côté du portail; ils entourent de leur frondaison d'acanthe les scènes de la Vie du Christ. Dans les deux séries de bas-reliefs dont la disposition est identique, il est facile de distinguer des « mains » différentes. Cependant la plus grande partie des figurines de l'Arbre de Jessé et de la Vie du Christ se distinguent par la force du relief, la recherche des ombres profondes et l'emploi du trépan, au moins dans les chevelures et les barbes. Les types et les draperies rappellent tantôt Andrea Pisano, tantôt Giovanni et même Nicola. La persistance de la tradition des deux maîtres



Phot. Alinari.

Fig. 388. — Scènes de la Genèse; premier pilier de la façade de la cathédrale d'Orvieto.

qui avaient travaillé à la chaire de la cathédrale de Sienne et à la façade même de cette cathédrale s'expliquera aisément à Orvieto par la présence de marbriers de Sienne, attachés à la personne des *capomaestri* siennois. Quelques-uns des patriarches et des prophètes de l'Arbre de Jessé ont une ressemblance frappante avec les œuvres du siennois Tino di Camaino.

En 1347, Andrea Pisano succéda au Siennois Nicola di Nuto comme *capomaestro* de la cathédrale d'Orvieto; en 1349, la charge passa à son fils Nino, qui la garda jusqu'en 1353. Deux Siennois se succédèrent ensuite, Matteo di Ugolino et Andrea. En 1358, la fabrique fit appel au Florentin Orcagna. Puis la série des maîtres siennois reprit sans interruption jusqu'aux premières années du xve siècle.

Peut-être Andrea Pisano se trouvait-il à Orvieto avant l'achèvement des reliefs de l'Arbre de Jessé et de la Vie de Jésus, où plus d'une figure

rappelle les reliefs du Campanile de Florence. A coup sûr, il a fallu l'intervention d'un maître pour provoquer dans les reliefs d'Orvieto la transformation qui se manifesta lorsque les sculpteurs passèrent des deux piédroits du milieu à ceux des extrémités de la façade. Dans les scènes de la Genèse et dans le tableau du Jugement dernier, les groupes sont séparés, non plus par des volutes d'acanthe, mais par des lacis de pampres vigoureux qui projettent horizontalement leurs rameaux pour supporter une file de personnages ou une suite de groupes.

Les deux séries de reliefs peuvent être attribuées à un même atelier. Toutes deux se développent avec la liberté et l'ampleur de la fresque. En même temps les détails gagnent une beauté plastique, dont n'approchaient pas les reliefs les plus anciens. Les nus, surtout les corps d'hommes, sont étudiés d'après des modèles vivants, dont ils conservent la maigreur nerveuse. Même dans les figures vêtues, la draperie ne cache point la vigueur des torses et des membres.

Cependant, bien que les bas-reliefs de la Genèse et du Jugement dernier soient des œuvres également savantes, ils semblent avoir été sculptés par deux maîtres différents. Chacun d'eux développe dans le sujet qu'il traite ce qui convient à son tempérament d'artiste. Le sculpteur du Jugement dernier s'attache à exprimer les sentiments violents et terribles : le désespoir des damnés et la fureur des démons. Son art, plus correct et plus humain que celui de Giovanni Pisano, n'est pas moins dramatique. Au contraire, le sculpteur de la Création chante sur un mode paisible la jeunesse de l'univers et la joie de l'Éden. Le relief est, dans son œuvre, plus léger et plus doux que dans le Jugement dernier; les visages sont plus fins et plus allongés, les corps moins robustes et plus arrondis. La nudité d'Ève rayonne de beauté virginale; la tête d'Adam, de jeunesse et de candeur. Le paysage de rochers et d'arbres est détaillé comme par un des peintres du Campo Santo de Pise.

A quelle œuvre de sculpture toscane peut-on comparer, vers le milieu du XIV[e] siècle, la terreur de cet Enfer et la paix de ce Paradis terrestre? Si l'on revient à la liste des *capomaestri*, il est impossible de penser à Orcagna, qui, dans son œuvre unique de sculpteur, donne à ses personnages un type « giottesque » inconnu à Orvieto. Si les reliefs de l'Arbre de Jessé et de la Vie du Christ ont pu rappeler la sculpture siennoise du commencement du XIV[e] siècle, les œuvres des Siennois qui sculptent des tombeaux entre 1330 et 1360 sembleront puériles et insignifiantes, en regard de la Genèse et du Jugement dernier d'Orvieto. Restent les noms d'Andrea Pisano et de son fils Nino. Certes, dans les deux séries de bas-reliefs qui ont terminé la décoration sculptée de la merveilleuse façade, la beauté des visages et des nus est digne d'Andrea. Dans le récit de la Genèse, les anges radieux qui accompagnent chaque scène comme un

chœur ressemblent comme des frères aux anges que Nino a sculptés à Pise sur le sarcophage de l'archevêque Scarlatti. Mais où trouver dans les petits reliefs de la porte du Baptistère ou du Campanile de Florence des foules qui se pressent et s'écrasent comme les élus ou les damnés d'Orvieto? Où chercher, parmi les reliefs des tombeaux de Pise, des paysages aussi vastes que ceux qui forment le décor de la Genèse? Qui pourra dire comment le talent d'un maître a grandi, en sortant des compartiments étroits où étaient enfermés la plupart des bas-reliefs du XIVe siècle pour se donner carrière sur une large paroi? Les difficultés



Phot. Alinari

FIG. 389. — Détail du Jugement dernier; quatrième pilier de la façade d'Orvieto.

restent grandes et la part des anonymes illimitée. Un seul fait est certain : c'est que parmi les maîtres nommés dans les registres de la fabrique d'Orvieto, Andrea et Nino Pisano sont les seuls auxquels on puisse attribuer sans invraisemblance les reliefs qui sont l'œuvre la plus inattendue et la plus admirable de la sculpture du XIVe siècle dans l'Europe entière.

LA SCULPTURE FLORENTINE A NAPLES. LES FRÈRES GIOVANNI ET PACE. — Après le chef-d'œuvre d'Orvieto, les œuvres les plus importantes de l'école d'Andrea Pisano sont celles qui se trouvent réunies à Naples, dans l'église de Santa Chiara.

En 1343 la reine Jeanne Ire voulut faire élever un mausolée sans pareil à son grand-père, Robert le Sage, à qui elle venait de succéder. Deux marbriers florentins, deux frères, Giovanni et Pace, furent chargés de ce

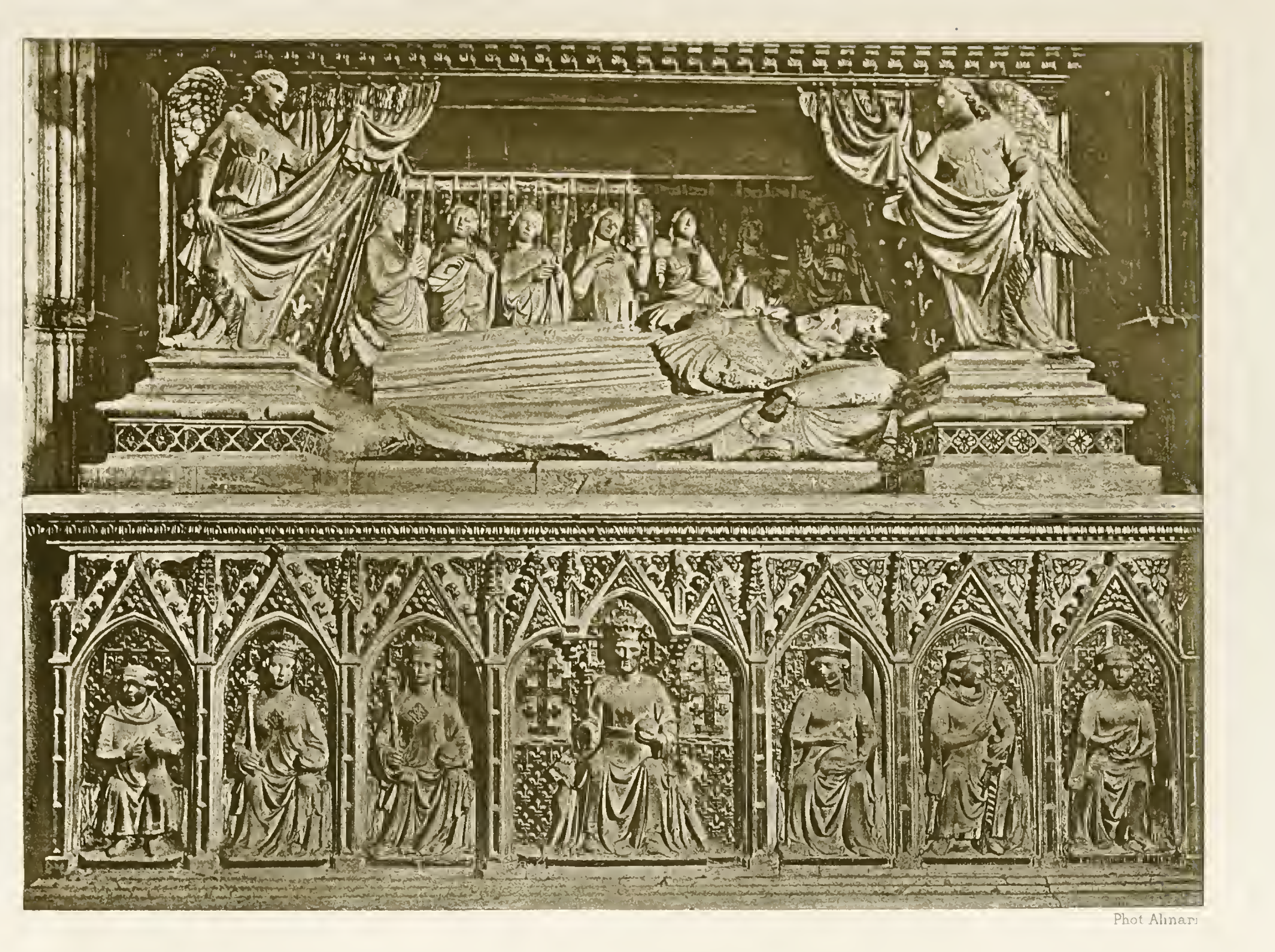
travail et sans doute appelés expressément de Florence. C'est dans les registres angevins de Naples qu'ils sont nommés pour la première fois. De retour dans leur patrie, ils se trouvent mentionnés en 1356 dans le registre matricule de leur corporation, où deux sculpteurs du nom de Giovanni et de Pace sont désignés comme les fils de maître Bertino.

Le mausolée du roi Robert s'élève derrière l'autel baroque de Santa Chiara, et s'adosse au mur qui sépare l'église des franciscains du chœur des religieuses. C'est un monument gigantesque, un véritable « édifice » (*hujus modi edificio*, dit la lettre royale du 24 février 1343). Les deux frères florentins, venus d'une ville où une démocratie soupçonneuse ne glorifiait les morts eux-mêmes que par des tombeaux modestes, ont satisfait aux goûts fastueux que la reine avait hérités de son aïeul, en imitant le type de tombeau « angevin », que le Siennois Tino avait créé à Naples même; mais ils durent l'agrandir et le compliquer jusqu'à l'excès. Les pilastres du dais colossal qui abrite le tombeau sont décorés de statuettes logées dans des niches, sous des baldaquins : les prophètes, les sibylles, les apôtres s'unissent aux saints de l'ordre franciscain pour faire honneur aux restes du pieux souverain. Sur le fronton le Christ trône, dans une auréole soutenue par les anges. Autrefois des statuettes d'anges couronnaient ce fronton et les pinacles des clochetons. Déjà dans la décoration du dais l'exécution est fort inégale : les deux Florentins ont confié plus d'une statuette aux aides mentionnés dans l'un des documents.

Le tombeau lui-même repose sur quatre piliers dont deux sont entourés l'un et l'autre d'un groupe de trois Vertus, comme les supports du tombeau de Charles de Calabre, fils de Robert, que Tino di Camaino avait élevé contre la même paroi. Le sarcophage est décoré de bas-reliefs représentant le roi avec sa nombreuse famille. Chacun des princes est assis sous une arcature, devant un champ armorié. Cette décoration héraldique est le seul détail que les Florentins aient ajouté au thème de l'assemblée princière, inventé par Tino.

Le sarcophage est surmonté d'une construction à trois étages, sur laquelle le roi reparaît par trois fois : d'abord étendu sur le lit funéraire; puis assis sur son trône; enfin à genoux sur le pavillon de marbre qui surmonte le monument, devant la Vierge, à laquelle il est présenté par saint François et sainte Claire. Les diverses représentations du défunt que Tino di Camaino avait placées sur différents tombeaux se trouvent ici réunies pour la commémoration d'un seul homme.

Les mausolées de Naples ne faisaient place qu'à deux statues du prince : l'une couchée, l'autre agenouillée. Un seul monument montrait le défunt couché sur son sarcophage et, plus haut, assis sur son trône : c'était celui de Henri VII, dont les fragments sont dispersés dans le Campo Santo de Pise. Les deux Florentins chargés d'élever le mausolée du souverain



Phot Alinari

TOMBEAU DE ROBERT LE SAGE

(Église Ste Claire, Naples)

Librairie Armand Colin Paris

qui avait été le roi des Guelfes se sont souvenus du tombeau élevé par Tino di Camaino à l'empereur dont la mémoire était chère aux Gibelins.

La statue assise du roi, avec son menton carré, sa bouche édentée et son regard dur, apparaît sur son trône comme une « affreuse idole »



Phot. Alinari.

Fig. 590. — Partie supérieure du tombeau du roi Robert d'Anjou. Naples, église Santa Chiara.

(Perkins). L'aspect farouche et terrible de ce portrait est facile à expliquer : l'artiste, qui était sans doute l'un des deux Florentins, a copié pour la statue assise, comme pour la statue gisante, le même masque moulé sur le cadavre : en ouvrant de force les yeux, il a laissé au visage sa rigidité de momie.

Le roi mort qui repose sous les courtines levées par deux beaux

anges est plus calme et plus noble, la couronne au front, le sceptre à la main, les pieds nus sortant de la robe de moine dont le souverain affilié au tiers ordre de Saint-François avait voulu être vêtu sur son lit funéraire. Derrière le corps, dans l'ombre du baldaquin et des rideaux, apparaissent sept figures de femmes, sveltes comme les Madones de Nino Pisano. Ce sont les sept Arts libéraux, Arithmétique, Musique, Astronomie, Géométrie, Dialectique, Rhétorique, Grammaire. L'artiste florentin s'est souvenu des vers où Pétrarque représentait les sciences de la scolastique associées aux Muses pour pleurer le protecteur des artistes et des lettrés de Florence, le roi érudit et théologien :

Morte sua viduæ septem concorditer Artes
Et Musæ flevere novem....
(*Epitaphium Roberti regis, Ep. l. II.*)

Le sculpteur, qu'il soit Giovanni ou Pace, est digne du poète. Les figures des sept Arts, dissimulées au premier étage d'un monument démesuré et perdues au milieu d'une incroyable profusion de sculptures, doivent être citées parmi les créations les plus pures et les plus gracieuses de l'art florentin.

Les deux frères ont laissé d'autres œuvres plus petites et plus délicates dans l'église napolitaine de Santa Chiara. En 1344, pendant qu'ils travaillaient à l'énorme mausolée, un petit-fils de Robert, Louis de Durazzo, mourut en bas âge : ils furent chargés de sculpter pour la nécropole angevine son petit tombeau. Il n'en reste qu'un bas-relief, où l'on voit deux anges qui portent l'enfant au ciel dans son maillot.

C'est encore aux deux Florentins que doit être attribuée une large clôture de marbre, décorée de reliefs de marbre blanc sur fond de marbre de noir, qui forme aujourd'hui, à Santa Chiara, la balustrade d'une tribune moderne élevée à l'entrée de l'église et sur laquelle ont été transportées les stalles du XIVe siècle. Stalles et balustrade ont été déplacées, sans doute au XVIIIe siècle, pour dégager le chœur : il faut les imaginer disposées à l'extrémité de la large nef, devant la rangée de mausolées.

La balustrade de marbre se compose de onze panneaux, dont chacun est consacré à un épisode de la vie de sainte Catherine. Il n'y a point, même dans la peinture florentine et siennoise du XIVe siècle, un récit de légende plus naïf et plus aimable. Si la composition est plus monotone et moins rythmique que dans les bas-reliefs de la porte du Baptistère, les allusions à l'antiquité, les souvenirs de la vie contemporaine, la beauté des formes plastiques, la grâce des inventions poétiques font penser aux œuvres les plus célèbres d'Andrea Pisano.

Giovanni et Pace ont fait école à Naples. Un ouvrage de leur atelier se trouve dans l'église de Santa Chiara, où il accompagnait la balus-

trade de marbre : c'est une chaire donnée par la reine Jeanne et sur laquelle l'histoire de saint Jean est représentée en trois reliefs. Déjà la délicatesse florentine est perdue. Un élève inconnu des deux maîtres a sculpté le tombeau du grand connétable Tommaso de San Severino, qui se voit encore dans l'église des franciscains de Mercato San Severino, près d'Avellino. L'artiste a composé une sorte de réduction du mausolée du roi Robert. Comme le roi, le connétable est couché, en robe de franciscain, sur un sarcophage que soutiennent des cariatides de Vertus. Une large console, placée au-dessus du gisant, porte une statue du défunt représenté vivant et assis au milieu de ses fils et de ses filles.

D'autres tombeaux moins ambitieux rappellent dans les églises de Naples les noms de quelque famille puissante sous le règne de Jeanne Ire, les Aquino, les Balzo, descendant des Baux de Provence. Ce sont partout les mêmes Vertus et les mêmes dais de marbre. La noblesse provinciale voulut avoir des tombeaux pareils à ceux de la capitale. Ceux qui se trouvent en Calabre, à Monteleone et à Gerace, marquent l'extrême limite atteinte dans la direction du Sud par la propagande de la sculpture pisano-florentine.

LA SCULPTURE DANS L'ITALIE DU NORD

Les Campionesi a Vérone et a Milan. — L'école d'Andrea Pisano, n'a pas pénétré dans les provinces lombardes. La seule tradition toscane qui fut connue dans cette région est celle qu'y avait apportée Giovanni di Balduccio. Ce sont les disciples lombards du maître pisan qui ont élevé à Sant'Eustorgio de Milan les tombeaux des Visconti. Son œuvre la plus célèbre fut imitée après trente ans par un atelier local. Lorsque les habitants de Pavie voulurent ériger dans l'église de San Pietro *in ciel d'oro* un monument très riche, destiné à honorer les reliques de saint Augustin, que le roi lombard Luitprand avait jadis apportées dans sa capitale, le modèle choisi fut l'*Arca* de saint Pierre martyr, à Sant'Eustorgio de Milan. Le monument fut commencé en 1362 et achevé en 1370. Il a été transporté au commencement du XIXe siècle dans la cathédrale de Pavie.

L'imitation du monument de Balduccio est manifeste, mais entre les deux reliquaires de marbre les différences sont notables. Tout d'abord le dessein du maître pisan a été développé par une véritable multiplication. Le nombre des Vertus est élevé à douze ; elles sont accompagnées par les apôtres, par dix-huit figurines de saints et par des files d'anges qui complètent un bataillon de quatre-vingt-quinze statues. Pour raconter

l'histoire de saint Augustin, grossie de celle de saint Ambroise, il n'a pas fallu moins de cinquante petits reliefs.

Les Vertus sont, pour la plupart, copiées littéralement d'après les cariatides de Balduccio. Le style des reliefs est encore tout pisan. Pourtant l'exécution a perdu sa finesse et le modelé sa rondeur. La disposition même de l'édifice de marbre ne rappelle que de loin l'*Arca* de Milan. Le dais magnifique du cénotaphe de saint Augustin abrite une statue gisante : c'est moins un reliquaire qu'un mausolée. L'artiste qui a sculpté ce tombeau à Pavie, en l'honneur de l'évêque mort depuis neuf siècles, se souvenait à la fois du monument de saint Pierre martyr et des tombeaux qui avaient été, au XIVe siècle, les créations les plus originales de l'art de l'Italie du Nord.

Vérone fut, comme Milan, la capitale d'une dynastie princière, qui, fondée par un usurpateur, s'était illustrée par ses victoires, ses cruautés et ses goûts fastueux. L'orgueil du prince et sa magnificence trouvaient leur consécration suprême dans son tombeau.

Les Scaligers ou della Scala, tyrans de Vérone, élevèrent les uns après les autres, pendant un demi-siècle, des mausolées de plus en plus imposants. Ces monuments sont tous groupés sur une petite place, devant l'entrée latérale d'une vieille église, Santa Maria Antica ; les plus anciens s'adossent à l'église ; les autres, élevés sur la place même et enclos par des grilles de fer, découpent sur le ciel leur couronnement fantastique.

Dans ce groupe de tombeaux quelques détails et quelques figurines seulement sont imités des œuvres de Balduccio. Leurs formes et leur silhouette n'ont rien de pisan.

Le plus ancien des tombeaux des Scaligers est celui d'Alberto, un énorme sarcophage dont le couvercle est orné aux angles d'acrotères massifs, pareils à ceux des sarcophages de Ravenne. Cette forme archaïque s'était conservée à Venise. Mais un motif, qui n'est issu ni de l'ancien art ravennate, ni du nouvel art toscan, apparaît sur le tombeau du tyran de Vérone : une effigie équestre sculptée en bas-relief. La même silhouette de cavalier décore le sarcophage d'Alberico Suardi, à Bergame. Dans cette ville travaillait alors une famille de marbriers originaire du bourg de Campione (ou Campiglione, selon les documents du XIVe siècle), sur le lac de Lugano. L'un de ces héritiers des *Comacini* a sculpté sans doute les deux bas-reliefs équestres sur les deux sarcophages de Bergame et de Vérone.

Un simple sarcophage ne suffisait point à rappeler la gloire du successeur d'Alberto della Scala, ce Can Grande, contemporain et rival d'Azzo Visconti, dont quelques vers de Dante (Paradis, XVII, v. 77-87) avaient célébré « les magnificences ». Le monument funéraire du guerrier protecteur des lettres fut érigé vers 1330 au-dessus du portail de Santa Maria Antica. Le sarcophage lui-même est plus riche et plus chargé que celui

d'Alberto. Entre les acrotères qui conservent la forme ravennate est ménagée la couche d'une statue pisane. Les images religieuses sont mêlées aux fantaisies héraldiques et aux souvenirs historiques. Sur la face antérieure du sarcophage la demi-figure de l'Homme de douleurs et les deux figures de l'Annonciation rappellent les reliefs des tombeaux toscans, dont le sculpteur a pu avoir connaissance par Balduccio. Au-dessus et au-dessous des deux figures de l'Annonciation, des scènes de combats commémorent la prise de quatre villes et illustrent l'inscription belliqueuse composée par un humaniste à la solde du tyran :

Si Canis hic grandis ingentia facta peregit
Marchia testis adest, quam sevo Marte subegit.


Phot. Alinari.
Fig. 591. — Tombeau de Mastino della Scala, à Vérone.

Ces reliefs ont un sens analogue à ceux du tombeau d'Azzo Visconti ; mais les groupes et la disposition diffèrent complètement du monument de Milan à celui de Vérone.

Le sculpteur du tombeau de Can Grande ne célèbre pas seulement les hauts faits du prince : il semble s'être donné à tâche d'exalter la force farouche et brutale. Les animaux qui portent le sarcophage n'ont point la noble tête des lions. Ce sont les dogues dont le tyran avait pris le nom.

Au-dessus du tombeau s'élève, appuyé sur le mur de l'église et sur deux colonnes, un dais en forme de pyramide tronquée dont le modèle ne venait point de Toscane. Au xiie et au xiiie siècle, des édicules funéraires de cette forme avaient été élevés à ciel ouvert sur les places de plusieurs villes de l'Italie du Nord : tels étaient, à Padoue, le monument dit d'Anténor ; à Bologne, le tombeau du juriste Accurse ; à Vérone même, le mausolée de Guglielmo di Castelbarco, toujours debout entre les deux églises de San Pietro Martire et de Santa Sofia.

Le couronnement de ces divers monuments n'était qu'une toiture de marbre. Sur le tombeau de Can Grande, la pyramide tronquée est le support d'une statue équestre.

Le motif indiqué par le bas-relief du sarcophage d'Alberto della Scala s'est magnifiquement développé. Au-dessus de sa statue gisante, le guerrier apparaît sur son pesant cheval de bataille tout caparaçonné. Il est couvert d'une armure de plates, et derrière son dos pend le casque dont l'énorme cimier en forme de tête de chien ressemble de loin à un manteau qui vole. Le prince tourne sa large face vers les fidèles qui gagnent la porte de l'église, tandis que le cheval semble avancer dans les airs, sa housse gonflée par le vent.

Quel est l'artiste qui a eu l'idée de dresser au-dessus d'un tombeau et d'un portail ce cavalier de marbre que l'on dirait fondu en bronze d'un seul jet? Peut-être un *Campionese*, comme celui auquel il est permis d'attribuer le sarcophage d'Alberto della Scala. A Bergame, où déjà un bas-relief équestre a été trouvé sur un tombeau, Giovanni de Campione, fils d'Ugo, a érigé au-dessus du portail nord de Santa Maria Maggiore, à l'abri d'une loggia, une statue de saint Alexandre, à cheval, qui ressemble, par sa puissance massive, à celle de Can Grande.

Le type du tombeau équestre était constitué : il fut adopté par les Scaliger et se développa de génération en génération. Mastino II, neveu et successeur de Can Grande, se fit élever, avant 1351, un mausolée qui fut entièrement dégagé de la vieille église et isolé sur la petite place. C'était un prince plus pieux qu'aventureux. Les reliefs de son sarcophage, composés uniquement de figures et de scènes religieuses, illustrent un vers de son épitaphe chrétienne :

... Fidem Christi sine sorde sequor.

Pourtant la pyramide carrée du dais qui surmonte le tombeau porte une statue de cavalier en armes. Le monument diffère de celui de Can Grande par son architecture : la pyramide, moins massive, est flanquée, à ses angles, de clochetons ajourés. Les sculptures ont une analogie remarquable avec les reliefs incrustés aux murs du baptistère de Bergame, et qui sont une œuvre authentique de Giovanni de Campione, achevée en 1340.

L'attribution des trois premiers tombeaux des Scaliger aux *Campionesi* reste incertaine : seul le quatrième, celui de Can Signorio, achevé en 1374, du vivant du prince, porte la signature authentique d'un marbrier issu de la famille qui était établie à Bergame au commencement du siècle :

Boninus de Campigliono Mediolanensis diocesis.

Dans le tombeau de Can Signorio, Bonino de Campione a donné au type

de monument funéraire créé par l'auteur du tombeau de Can Grande toute la richesse de motifs et de formes qu'il pouvait comporter, soit pour l'architecture, soit pour les sculptures. Le plan carré s'est développé en plan hexagonal. La grille de fer forgé, haute comme une muraille, tend son réseau entre des pylônes de marbre que couronnent des statuettes. L'édifice pyramidal, sans perdre la légèreté de sa silhouette, s'est hérissé de clochetons et chargé de figurines. Dans le nombre des statuettes reparaissent les Anges et les Vertus dont Balduccio avait donné les modèles. Mais à ce chœur déjà connu s'adjoignent des figures fières et graves : les saints guerriers, parmi lesquels des inscriptions nomment le roi saint Sigismond et le roi saint Louis. Le cavalier qui, du sommet du monument, regarde la ville, n'a plus l'allure belliqueuse de Can Grande, en dépit des grandes ailes de fer battu qui frémissent au-dessus de son casque. L'art énergique et rude qui avait donné aux deux premiers tombeaux équestres des Scaliger une grandeur quelque peu barbare, s'est enrichi et adouci dans l'œuvre complexe de Bonino. A côté des figurines directement issues de la tradition religieuse, scolastique ou épique du passé, l'artiste a introduit quelques motifs antiques : les têtes qui s'avancent en haut relief, au milieu des médaillons logés dans les écoinçons des arcs, ont le modelé rond des bustes romains ; le sarcophage du prince de Vérone est soutenu par des amours nus.



Phot Anderson.

Fig. 592. — Tombeau de Bernabò Visconti.
(Musée archéologique de Milan.)

Plus d'un maître lombard, depuis le XIIe siècle, s'était essayé à copier

ainsi quelque marbre exhumé à Modène ou à Vérone. Mais dans l'œuvre de Bonino, les imitations de l'Art antique sont de véritables curiosités d'humaniste, faites pour plaire à une aristocratie luxueuse et savante. Ces détails classiques, dont quelques-uns semblent annoncer le décor exubérant des façades lombardes du xve siècle, précisent le sens historique de l'assemblée de tombeaux, qui, sur la petite place enclose et solitaire, saisit le voyageur comme une évocation. Les hommes redoutables dont les fantômes semblent habiter, au milieu des airs, les armures restées droites sur le caparaçon des chevaux de marbre, ont ennobli leur orgueil dynastique d'un sentiment plus raffiné : l'orgueil des *condottieri* de la Renaissance, qui, après avoir conquis le pouvoir, demanderont aux œuvres d'art les plus savantes d'immortaliser leur nom.

Le mausolée érigé du vivant de Can Signorio est à peu près contemporain du reliquaire monumental de saint Augustin. C'est peut-être Bonino de Campione qui, aidé de son atelier, a sculpté à Pavie l'*Arca*, qui rappelle en même temps le sarcophage de saint Pierre martyr, à Milan, et le dernier des tombeaux élevés par les Scaliger. Il est avéré que Bonino travailla hors de Vérone : son nom est gravé sur un tombeau placé devant la façade de la cathédrale de Crémone, celui de Folchino degli Schizzi, mort en 1357.

Vérone passa en 1381 au pouvoir de Gian Galeazzo Visconti. Après la ruine de la dynastie des Scaliger, les Campionesi se mirent au service du maître de la Lombardie et se transportèrent à Milan. C'est à l'un d'eux que l'on doit attribuer le monument équestre que Bernabò Visconti se fit ériger derrière le maître-autel de San Giovanni in Conca et qui, après la destruction de la vieille église, fut transporté en 1811 au Musée archéologique de Brera. Dans ce tombeau le gisant est supprimé. Le sarcophage couvert de reliefs désordonnés, qui représentent le Crucifix et la Pietà avec des saints, devient le piédestal de la statue équestre. Le lourd cheval sans housse qui porte le condottiere au visage cruel est flanqué de deux statues, deux figures allégoriques des vertus ou de la puissance du terrible cavalier. Aucune inscription n'a conservé le nom du maître incorrect et dur qui a imaginé ce tombeau triomphal, où rien ne fait penser à la mort. On n'a pu l'identifier avec aucun des Campionesi qui travaillèrent dans le Milanais vers la fin du xive siècle.

L'épitaphe de Matteo de Campione, mort en 1396, est encastrée dans le mur de la cathédrale de Monza, près de l'abside. Elle rappelle qu'il fit à Monza œuvre d'architecte et de sculpteur, en construisant la nouvelle façade de la cathédale et en élevant dans le chœur de l'église un ambon monumental, que le latin barbare de l'inscription nomme *evangelicatorium*. Les reliefs de cet ambon ont été transportés, les uns sur la tribune aux



VIERGE DE L ANNONCIATION
BOIS._ÉCOLE DE NINO PISANO
(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin, Paris

chantres, les autres dans la sacristie de la cathédrale. Le plus curieux de tous représente le couronnement d'un empereur allemand, entouré de sept électeurs laïcs et ecclésiastiques.

Les travaux de la gigantesque cathédrale de Milan, fondée par Gian Galeazzo Visconti, attirèrent une foule d'architectes et de sculpteurs. Dans leur nombre figure dès 1388 un Campionese, Giacomo di Zambonino, peut-être un fils de l'auteur du tombeau de Can Signorio. Il fut chargé de décorer la porte de l'une des sacristies, du côté du nord. Le groupe en haut relief qui remplit le tympan représente la Gloire du Christ. Aucun souvenir des œuvres de Balduccio et du style toscan ne se montre dans cette composition surchargée et confuse comme celle des retables germaniques. Giacomo de Campione a subi l'influence directe de sculpteurs venus d'Allemagne, comme Hans von Ferbach, qui décora la porte de la sacristie du sud. Après lui d'autres Campionesi sculptent pour la cathédrale des gargouilles en forme de sirènes, d'hommes sauvages et de géants. Leur groupe vient se fondre dans l'atelier cosmopolite, où Allemands et Français se mêlent aux Lombards et aux Vénitiens, et leurs ouvrages anonymes vont se perdre dans l'immense forêt de marbre.



Phot. Alinari.

FIG. 393. — Angle du palais ducal sur la Piazzetta, à Venise.

LA SCULPTURE DU XIV[e] SIÈCLE A VENISE. LE PALAIS DUCAL ; LES TOMBEAUX DES DOGES. L'ŒUVRE DES MASSEGNE. — Vasari rapporte qu'Andrea Pisano se rendit à Venise et y sculpta plusieurs figurines pour l'église de Saint-Marc. Aucun document, aucun morceau de sculpture n'a confirmé cette assertion. Depuis la fin du XIII[e] siècle jusqu'en 1385, où fut commencée la décoration sculptée des parties hautes de la façade, les marbriers

ont cessé de décorer les parois et les portails de l'église qui était la chapelle gigantesque du palais ducal. Leur activité s'était détournée vers le palais attenant à Saint-Marc.

Les doges habitaient depuis plus de cent ans un palais élevé par Sebastiano Ziani sur le prolongement de la façade de l'église, lorsque, en 1296, l'acte qui créa l'aristocratie vénitienne, en fixant le nombre et les prérogatives des sénateurs du Grand Conseil, rendit nécessaire la construction d'un nouvel édifice, où une salle serait ménagée pour la magnifique assemblée. Une aile fut d'abord fondée derrière le vieux palais, au bord du canal que devait chevaucher le « Pont des Soupirs ». C'est dans ce bâtiment que le Conseil se réunit pour la première fois, en 1309. Bientôt, la salle parut insuffisante. Dès 1340, le Grand Conseil décréta la construction d'une seconde aile qui fut élevée au bord de la lagune et qui s'étendit depuis le bâtiment achevé en 1309 jusqu'au vieux palais. Le second étage de l'édifice forma une salle immense. La construction, interrompue par la peste de 1349, fut reprise en 1362. Trois ans plus tard, le peintre Guariento commença la décoration peinte de la salle du Conseil, qui fut continuée, détruite, refaite à nouveau, jusqu'au temps de Paul Véronèse et du Tintoret. C'est entre 1340 et 1365 que les deux angles de la façade de mer et les chapiteaux des puissantes colonnes qui la soutenaient se revêtirent d'une exubérante végétation de marbre, toute peuplée de figurines humaines et d'êtres animés.

Ruskin s'est arrêté longuement devant cet ensemble de sculptures ; après lui, les historiens de l'art l'ont négligé et semblent l'avoir oublié.

A l'angle du palais qui domine la « Piazzetta » commence l'histoire de l'humanité, selon la Bible : parmi les feuillages du chapiteau est représentée la création de l'homme. Sur l'arête même de la muraille, le tronc noueux du figuier se dresse entre Adam et Ève et détache deux de ses branches pour voiler leur robuste nudité. Plus haut encore, au-dessus du premier étage d'arcades, l'archange saint Michel est debout, l'épée au poing. L'archange Raphaël, invoqué par les voyageurs et les marins, comme le guide de Tobie, lui fait pendant à l'extrémité opposée de la façade ; au-dessous de lui, une vigne touffue abrite le groupe de Noé et de ses fils. La série biblique, commencée par ces figures, de grandeur naturelle, ne se continue pas sur les chapiteaux. Ceux qui ont fait partie de l'édifice du XIVe siècle sont au nombre de dix-huit sur la grande façade, et de sept sur la « Piazzetta ». Ils forment, avec leurs reliefs, toute une encyclopédie profane. Les plus fameux des empereurs romains, parmi lesquels Auguste tient le globe du monde pacifié (*Mundus pacis*), figurent dans l'étrange assemblée, non loin des rois et des sages de l'antiquité, qui étaient les représentants consacrés des Arts libéraux. Les artistes qui ont sculpté les figurines des paysans occupés aux travaux du mois, des

seigneurs et des dames en costume de cour, les artisans des divers métiers et jusqu'au tabellion (*notarius*), ont laissé sur l'un des chapiteaux leur propre image et celle de leurs compagnons de travail, maçons et tailleurs de pierre; des figures allégoriques se mêlent à cette foule où chacun est le serviteur des Vertus et des Vices, figurés sous les traits de mâles guerriers ou de patriciennes richement parées, et subit les influences des Planètes, qui, accompagnées des signes du Zodiaque, président aux divers âges de l'homme. La suite de ces chapiteaux compose une sorte de manuel désordonné, moitié populaire et moitié scolastique, en marge duquel il est resté place pour des fantaisies dépourvues de sens : têtes d'hommes et de femmes, jeux d'enfants, animaux domestiques et sauvages, oiseaux de toutes espèces, monstres grotesques pareils à ceux que créait le pinceau de l'enlumineur.

Aucun palais au monde ne pouvait montrer une décoration comparable à celle du palais préparé pour les assemblées de l'orgueilleuse aristocratie de Venise. Les palais publics de Florence et de Vienne étaient d'austères forteresses, dont l'intérieur seul offrait ses parois aux peintres de fresques. Les thèmes encyclopédiques formés autour des cathédrales du Nord n'avaient été développés par les sculpteurs italiens que sur deux monuments civils: la grande fontaine de Pérouse et le campanile de la cathédrale de Florence, élevé à la gloire de la cité plutôt qu'à la gloire de Dieu. Le programme dont les sculpteurs du palais ducal se partagèrent l'exécution était fort semblable à celui qui fut suivi par Andrea Pisano. Cependant l'inspiration ne venait pas de Florence à Venise. Les légendes gravées en onciales rondes à côté des figurines sont empruntées au répertoire international de la science des écoles.

Lorsque les travaux de la grande salle du Conseil furent entrepris, la région vénitienne possédait quelques œuvres de style toscan. Giovanni Pisano avait envoyé à Padoue la grande Vierge de la chapelle des Scrovegni. Un de ses disciples, un Romain, avait signé en 1317 la statue de saint Siméon, qui est conservée à Venise, dans l'église dédiée à ce saint :

Celavit Marcus hoc opus insigne Romanus.

Tandis que des madones byzantines prenaient encore place aux portails des églises vénitiennes, d'autres, comme celle de Santa Maria dei Frari, reproduisaient plus ou moins fidèlement des types de Giovanni Pisano. Le souvenir de modèles de ce genre ne se retrouve que par exception dans les anciennes sculptures du palais ducal. Le groupe de Noé et de ses fils rappelle par sa rude vigueur les ouvrages des marbriers lombards. L'Ève nue n'a point les traits des Vierges pisanes, mais le visage rond des Vierges du Nord. Les « grotesques » sculptés

sur deux des chapiteaux sont de goût germanique. La suite de ces sculptures n'est qu'à demi italienne. Les influences étrangères se manifestent à Venise comme à Vérone. Dans laquelle de ces deux villes se sont-elles montrées d'abord? Des *Campionesi* sont-ils venus travailler au palais des doges, ou des Vénitiens dans l'enclos funéraire de Santa Maria Antiqua?

Il peut être utile d'observer que les bas-reliefs bibliques du Figuier et de la Vigne, placés aux angles du palais ducal, se retrouvent sur les frontons du mausolée de Mastino II della Scala; du palais au tombeau, les compositions diffèrent assez peu. Des échanges, dont l'histoire est mal connue, ont mêlé, au XIVe siècle, les corporations de sculpteurs formées en Lombardie et à Venise. On ignore la patrie du maître Martin qui, « avec ses compagnons », décora de 1335 à 1345 une porte neuve ouverte dans le vieux palais des doges. Il y représenta le groupe qui figurait sur les sequins de Venise : le doge, — c'était alors Francesco Dandolo, — à genoux devant le lion ailé. Peut-être cet artiste a-t-il eu part aux travaux de la façade de mer.



Phot. Alinari.

Fig. 394. — Noé et ses fils. Palais ducal, à Venise.

Les monuments funéraires des princes de l'aristocratie vénitienne n'ont point la hauteur insolente et l'appareil belliqueux des mausolées érigés par les tyrans de Vérone : il faut attendre au commencement du XVe siècle pour trouver à Venise une statue équestre, qui n'est point une œuvre vénitienne, sur un tombeau, qui est celui d'un *condottiere* de la République. Cependant, depuis trois quarts de siècle, les marbriers s'étaient attachés à enrichir de plus en plus les tombeaux des doges. En suivant la série de ces tombeaux, on voit se dégager peu à peu du milieu des traditions archaïques et des imitations du nouvel art toscan une école vénitienne de sculpture.

Le sarcophage de Francesco Dandolo (1339), aujourd'hui au *Museo*

Patriarcale, est couvert de bas-reliefs à la manière d'un sarcophage antique; mais les figurines reproduisent, dans un style nourri de réminiscences pisanes, une composition byzantine, la « dormition » de la Vierge. La forme la plus commune des tombeaux des doges est celle des énormes sarcophages ravennates, qui fut imitée par les sculpteurs de mausolées des Scaligers. Au milieu du sarcophage et aux angles, sous les acrotères, des niches sont ménagées pour recevoir des groupes en bas-relief et des statuettes : la Vierge ou le Christ avec des anges, les deux figurines de



Phot. Alinari.

Fig. 395. — Bas-relief du tombeau du juriste Giovanni de Legnano.
(Musée municipal de Bologne.)

l'Annonciation. Parfois, le doge est représenté à genoux dans le groupe central. Ce type de sarcophage, dont le premier exemple complet est le tombeau de Bartolomeo Gradenigo (1342), dans le *narthex* de Saint-Marc, a été plusieurs fois reproduit. Il s'est enrichi par l'addition de bas-reliefs disposés entre les niches et qui achèvent de couvrir de sculptures le sarcophage tout entier. Les scènes de martyre sculptées sur le sarcophage d'Andrea Dandolo (1354) et sur le reliquaire de Saint Isidore, tous deux conservés dans la basilique de Saint-Marc, sont de petits tableaux de marbre, où le paysage même est indiqué, à l'imitation des bas-reliefs toscans. Ces tombeaux, adossés à la paroi, sont élevés sur des consoles et abrités sous une arcade décorée de figures d'anges. Il y manque la statue

gisante, qui est couchée sur d'autres sarcophages de doges, comme celui de Paolo Loredan (1364), dans l'église San Giovanni e Paolo.

Le doge Marco Cornaro (1368), dans la même église, et Enrico Scrovegni, dans sa chapelle funéraire de Padoue, reposent sur le lit de parade, dont deux anges tirent les courtines, comme les prélats et les princes dont les tombeaux sont rangés dans les églises toscanes et napolitaines. Ce motif, que quelque sculpteur siennois ou florentin a dû faire connaître à Venise, y reste isolé.

On peut attribuer à un Toscan la statue de Vierge placée au-dessus du sarcophage de Marco Cornaro : elle a la draperie et le sourire de la Vierge de Nino Pisano à Santa Maria Novella. Mais la plupart des tombeaux de doges sculptés au XIVe siècle et des tombeaux vénitiens de ce temps sont des œuvres toutes vénitiennes. Les marbriers de la ville formaient dès lors, non seulement des corporations, mais des familles d'artistes, comparables à celles des *Campionesi*. La famille de Sanctis semble avoir été la plus florissante au milieu du XIVe siècle. Un *tagapiera* de cette famille, Andriolo, alla sculpter à Padoue, en 1350, le tombeau de Jacopo de Carrara, le tyran pleuré par Pétrarque. Le lourd sarcophage, de forme « ravennate », transporté dans l'église des Eremitani, avec l'arcade qui l'abritait, est décoré de niches et de statuettes, comme la plupart des tombeaux de doges. Un second tombeau, placé dans la même église, celui d'Ubertino de Carrara, est l'œuvre du même sculpteur. Andriolo de Sanctis alla à Bologne et y sculpta le tombeau de Rainerio degli Arsendi. On lui a attribué récemment, sans preuves, le tombeau du doge Andrea Dandolo, à Saint-Marc, et jusqu'au tombeau d'Enrico Scrovegni. A sa mort, en 1377, il laissait un fils, qui fut marbrier comme lui, Giovanni de Sanctis.

Vers la fin du XIVe siècle, une famille de sculpteurs vénitiens, celle des Massegne, s'élève au-dessus des autres. Les deux frères Jacobello et Pier Paolo delle Massegne travaillèrent à Bologne comme Andriolo de Sanctis. Il est probable que depuis le commencement du XIVe siècle, des sculpteurs vénitiens avaient été attirés, concurremment avec des Toscans, dans la ville riche et savante qui élevait, en l'honneur de saint Pétrone, une cathédrale plus grande que celle de Florence et de Vienne, et qui consacrait des tombeaux à la mémoire des hommes qui faisaient sa gloire pacifique : les professeurs de l'Université. Le type des tombeaux de professeurs est fixé à Bologne, dès la première moitié du XIVe siècle : un bas-relief qui occupe toute la longueur du sarcophage représente le maître en chaire, au milieu de ses élèves assis à leurs bancs. Jacobello et Pier Paolo se conformèrent à l'usage, en sculptant, en 1383, le tombeau du juriste Giovanni de Legnano, dont il ne reste que deux fragments. La première œuvre où les deux frères déployèrent librement leurs facultés d'artistes

est le gigantesque polyptyque de marbre qui fut élevé en 1388 sur le maître-autel de San Francesco. Dans les petits reliefs de la *predella*, les statues de marbre, les statuettes et les bustes des pignons, les manières différentes des deux artistes s'accusent avec franchise : l'un crée des figures pleines et rondes, calmes et presque grasses; l'autre, des hommes amaigris, hirsutes et hagards; l'un se rapproche de l'art toscan, l'autre de l'art germanique. Les Massegne avaient connu certainement, comme les sculpteurs du palais ducal, des maîtres venus d'au delà des Alpes. L'un d'eux, Hans von Ferbach, travailla à Venise et à Bologne même, dans les dix dernières années du XIVe siècle, avant d'aller à Milan. Un autre étranger, un maître puissant et inconnu, a sculpté sous les fenêtres latérales de San Petronio des prophètes vus à mi-corps, colosses barbares, aux yeux farouches, enveloppés d'un tourbillon de draperies, et qui font penser aux géants de Claus Sluter.



Phot. Alinari.

Fig. 596. — Autel de marbre de San Francesco de Bologne par Jacobello et Pier Paolo delle Massegne.

Revenus à Venise, Jacobello et Pier Paolo travaillèrent à Saint-Marc, où les sculpteurs reprenaient à la fois la décoration de la façade et celle de l'intérieur. Les deux frères sculptèrent les statues d'apôtres qui devaient être alignées sur le grand iconostase, des deux côtés du crucifix. Ils signèrent leur œuvre en 1394. Ces statues de marbre patinées par l'atmosphère unique de Saint-Marc, où les fumées de cire et d'encens restent suspendues dans l'air humide, ont pris le ton et le luisant d'un bronze dédoré; elles sont presque toutes l'œuvre du plus énergique et du plus âpre des deux frères. Leur mâle rudesse contraste avec la médiocrité et la sécheresse des statues de saintes placées en 1397 sur les iconostases des absides latérales, et qui sont des ouvrages d'atelier.

Au commencement du XVe siècle, Jacobello rejoignit l'Allemand Ferbach à Milan. Pier Paolo, resté à Venise, fut chargé en 1402, de dessiner la grande loggia qui devait achever la décoration sculptée du palais ducal sur la façade de mer. Elle ne fut terminée qu'en 1404, après sa mort, peut-être par son fils Antonio. Les figurines des Vertus, placées dans les niches de la loggia ressemblent de fort près à celles qui sont rangées sur le sarcophage du doge Anton Venier (1400), à Saint-Marc. Si Pier Paolo est l'auteur de ce tombeau, comme on peut le croire, il était, des deux frères, le plus voisin des Toscans par la délicatesse de son talent.



Phot. Alinari.

Fig. 397. — Détail de l'autel de marbre de San Francesco de Bologne.

L'art qui s'était développé à Venise pendant le cours du XIVe siècle se maintint dans le siècle suivant avec cette ténacité conservatrice qu'ont eues, dans la ville des doges, les formes et les modes, aussi bien que les institutions. Lorsque le Conseil décida, en 1422, de continuer la façade de la Piazzetta jusqu'à la porte du Palais vieux, architectes et sculpteurs se contentèrent de reprendre les dessins et les modèles anciens : les chapiteaux ne furent que des copies de ceux du XIVe siècle, et lorsque la porte même fut rebâtie (c'est la *Porta della Carta*), le groupe du tympan, le doge à genoux devant le lion de Saint-Marc, reproduisit dans un style nouveau le bas-relief de maître Martin, déjà vieux d'un siècle. La famille d'artistes vénitiens qui présida à ces travaux, celle des Buon, fut l'héritière directe des Massegne ; elle maintint les traditions vénitiennes, tandis que des Florentins apportaient à la ville des doges les prémices d'un art nouveau.

LA SCULPTURE FLORENTINE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE

A Florence, la seconde moitié du XIVe siècle fut aussi féconde en grands travaux que la fin du XIIIe siècle. Le quartier qui s'étendait de la cathédrale au Palais du Peuple prit l'aspect d'un vaste chantier où les marteaux des sculpteurs de marbre résonnaient d'accord avec ceux des tailleurs de pierre.

La décoration de la cathédrale, interrompue depuis 1310, fut reprise en 1357; celle du campanile fut continuée. En 1367 la halle ouverte d'Or San Michele fut transformée en une salle fermée par la construction de grandes fenêtres, qui furent établies entre les piliers des arcades et richement ornées de feuillages sculptés et de statuettes. De nouvelles *loggie* furent élevées. Celle de la confrérie du Bigallo, bâtie en 1352 à côté du Baptistère, est une miniature d'édifice, dont la décoration délicate rivalise avec celle du tabernacle d'Orcagna, abrité sous les voûtes d'Or San Michele. Une autre *loggia*, celle-là gigantesque, fut commencée en 1376 sur la place du Palais du Peuple, qui était le Forum de Florence. Destinée aux réunions des *Priori* et aux cérémonies solennelles où magistrats et généraux devaient comparaître devant le peuple florentin, elle a pris le nom des *Lanzi*, des lansquenets qui s'y rangeaient aux jours de cérémonie, sous le gouvernement des grands-ducs de Médicis. Cette *loggia* fameuse est un portique sobrement orné de sculpture, et dont les travées ont les proportions de la cathédrale de Santa Maria dei Fiori.

Tandis que des ateliers de sculpteurs travaillaient aux monuments de Florence, d'autres exécutaient des ouvrages de marbre et d'argent pour les sanctuaires les plus vénérés de la ville. Une vasque neuve remplaça, en 1370, au Baptistère de Florence, celle où Dante avait été présenté; elle est couverte de reliefs qui représentent des scènes de baptême et datée par une inscription. Un grand autel d'argent fut commencé en 1366 pour le même Baptistère. La générosité des fabriques et des corporations de Florence fut imitée au moins dans l'une des villes de son territoire. L'autel d'argent de la cathédrale de Pistoia, qui remontait à la fin du XIIIe siècle, et avait été agrandi une première fois en 1316, fut enrichi depuis 1353 jusqu'à 1395 d'une série d'additions, qui en ont fait l'une des œuvres les plus importantes de l'orfèvrerie italienne.

Les noms des marbriers et des orfèvres qui ont été employés à Florence pendant la seconde moitié du XIVe siècle sont consignés pour la

plupart dans des documents d'archives, que l'érudition moderne a recueillis. Parmi les œuvres de ces artistes, aucune ne révèle un créateur. La sculpture, comme la peinture, s'attarde dans la route frayée par Giotto et Andrea Pisano. C'est un peintre, Agnolo Gaddi, qui donne le dessin des Vertus de la *Loggia dei Priori*; elles furent exécutées par Giovanni d'Ambrogio, Jacopo di Piero et Giovanni di Francesco Fetti. Ces grands reliefs de marbre reproduisent, avec moins de noble élégance, les figures allégoriques de la porte du Baptistère. Alberto Arnoldi, en sculptant les figurines de la *loggia* de Bigallo et la Vierge de l'oratoire voisin, accompagnée de deux anges, imite Andrea Pisano et Orcagna avec raideur et sécheresse. Cependant des transpositions de technique et des imitations de modèles négligés par la génération précédente annoncent et préparent en quelque manière les transformations rapides qui vont être accomplies dès le commencement du xve siècle par des hommes de génie.

Les orfèvres florentins. — Le bas-relief pittoresque, dont Orcagna et les sculpteurs d'Orvieto avaient modelé les figurines et détaillé les paysages avec une précision incisive ou avec la plus délicate souplesse, est négligé, après eux, par les marbriers florentins : il passe aux mains des orfèvres. C'est vers la fin du xive siècle que ceux-ci commencent à prendre place au premier plan de l'histoire, où bientôt ils vont jouer un rôle capital, en devenant les éducateurs ordinaires des artistes, peintres ou sculpteurs.

Dans la première moitié du siècle les orfèvres les plus réputés en Italie et jusqu'à la cour d'Avignon étaient des Siennois. Au temps de Simone Martini et de Taddeo di Bartolo, les argentiers de Sienne ont travaillé en peintres : ils ont employé partout l'émail translucide sur argent, où les reliefs imperceptibles de métal ne servent qu'à modeler finement les couleurs légères. Ils en ont fait des médaillons et des tableaux. Le reliquaire du Saint Corporal, à Orvieto, chef-d'œuvre d'Ugolino di Vieri (1337) et l'un des chefs-d'œuvre de l'art siennois, est un grand polyptyque, un retable d'argent et d'émail clair.

Dès que les orfèvres florentins firent œuvre d'artistes, ils firent œuvre de sculpteurs. La richesse des grands autels de Pistoia et de Florence est monochrome : les émaux y disparaissent dans la profusion étincelante des détails d'architecture et des reliefs animés. Parmi les maîtres qui ont travaillé à ces deux autels dans la seconde moitié du xive siècle, la primauté semble appartenir à Leonardo di Ser Giovanni. Il exécuta en 1371 neuf histoires de la vie de saint Jacques pour Pistoia, et commença en 1366 les reliefs de l'autel de Florence, des scènes de la vie de saint Jean-Baptiste. Les derniers reliefs furent continués de 1387 à 1402 par trois orfèvres florentins, sans doute d'après les maquettes de Leo-

nardo, et furent achevés dans la seconde moitié du xve siècle par les plus fameux sculpteurs de Florence. Dans les ouvrages de Leonardo et de ses continuateurs, la sévérité « giottesque » de la composition est animée par le jet vigoureux des draperies, la variété des costumes militaires, la fierté virile des têtes barbues et chevelues, l'âpreté des paysages hérissés de rochers et d'arbustes. Ce sont des tableaux de métal conçus comme des fresques de Spinello Aretino, mais qui doivent au seul relief leur vie et leur couleur. Les premiers panneaux de l'autel déposé à l'*Opera del Duomo*, non loin du Baptistère, où il a brillé, sont les intermédiaires qu'il faut replacer entre la porte d'Andrea Pisano et les portes de Ghiberti. Les modestes argentiers du xive siècle ont été les ancêtres directs d'une lignée héroïque : celle des bronziers florentins.

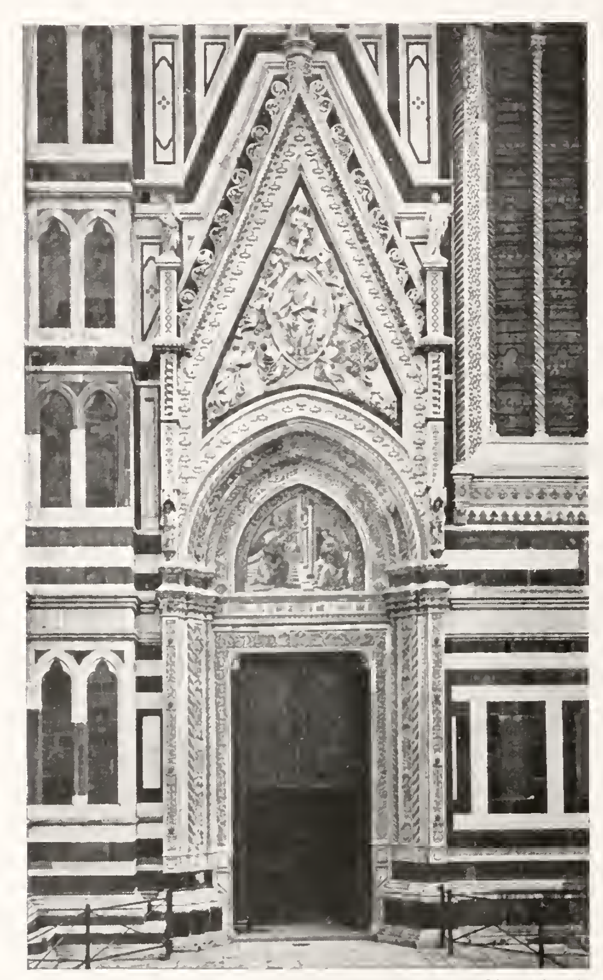


Phot. Brogi

Fig. 598. — Le Christ baptisé par saint Jean-Baptiste.
Ancien autel du Baptistère de Florence (*Opera del Duomo*.)

Les marbriers florentins. — Les statues de marbre étaient rares encore à Florence dans la première moitié du xive siècle. Elles se multiplièrent dans la seconde moitié du siècle. Si les niches des piliers d'Or San Michele, à l'exception de trois, restèrent vides jusqu'en 1599, la moitié de celles qui avaient été ménagées dans le campanile de la cathédrale, au-dessus des deux étages de bas-reliefs, furent occupées avant la fin du siècle par des statues de prophètes. Des apôtres de taille colossale furent sculptés pour la façade de la cathédrale, après la reprise des travaux en 1357. Les statues anciennes d'Or San Michele et celles de la cathédrale ont été, les unes remplacées par des œuvres de la Renaissance,

les autres détruites ou dispersées : deux des statues de la cathédrale ont fini par échouer au musée du Louvre. La plupart des statues florentines de la fin du XIV[e] siècle conservent la silhouette des figurines d'Andrea Pisano et leurs draperies aux larges plis courbes. Cependant il est visible que les sculpteurs, tout en conservant des traditions « gothiques », ont regardé attentivement des marbres romains et imité de leur mieux des statues de *togati*. Quatre des apôtres de la cathédrale ont été placés à l'entrée de l'avenue qui conduit à Poggio Imperiale : pour les transformer en poètes antiques, il a suffi d'ajouter à leur front une couronne de laurier.



Phot Alinari.

Fig. 599. — Porte de la Mandorla. Cathédrale de Florence.

Ces imitations ne peuvent être jugées d'après des marbres séparés de l'édifice pour lequel ils ont été sculptés, et qui sont pour la plupart frustes et mutilés. La cathédrale de Florence conserve deux ensembles de sculptures de la fin du XIV[e] siècle, dans lesquels des figurines copiées d'après l'antique se sont mêlées en foule à la richesse de la décoration du XIV[e] siècle, aux colonnettes torses, aux feuillages serrés, aux marqueteries de marbre.

Ce sont les deux grands portails latéraux, celui du Midi, appelé *Porta dei Canonici*, parce qu'il servait d'entrée ordinaire aux chanoines, et celui du Nord, dit *Porta della Mandorla*, à cause de la grande auréole en forme d' « amande » dans laquelle la Vierge de l'Assomption trône au milieu du gable qui couronne le portail.

Les montants de la porte des Chanoines sont enguirlandés, les uns de feuilles de figuier et de rameaux de lierre, copiés d'après nature avec toute la sincérité de l'art du Nord, les autres de rinceaux d'acanthe grêles et monotones. Au milieu de ces feuillages divers pullulent de minuscules

animaux ou des figurines, les unes gauchement travesties à l'antique, les autres nues : des hommes en chlamyde, des amours nus, la Fortune avec sa corne d'abondance. Le travail de ces reliefs est sommaire et rustique. L'ouvrier n'était pas un Florentin, mais un « Tedesco » venu sans doute de Venise, Piero di Giovanni, qui a travaillé aux statues de la cathédrale de Florence à partir de 1386. Cet étranger a suivi à sa manière une mode qui recommençait à régner parmi les artistes florentins, et qui n'était pas nouvelle en Toscane : les sculpteurs des grandes colonnes qui décorent la façade de la cathédrale de Pise avaient mêlé aux rinceaux d'acanthe des figurines d'amours et de nymphes avant même que Nicola « d'Apulie » vînt travailler au Baptistère voisin. Mais, à la fin du XIVe siècle, l'art antique ne fournit pas seulement aux marbriers, comme à l'époque romane, des motifs de décoration laissés en dehors des cycles traditionnels et sacrés : il n'absorba pas davantage l'art chrétien, comme il avait fait en subjuguant le génie de Nicola : il donna à la sculpture florentine un « style », différent de l'élégance encore à demi française d'un Andrea Pisano et qui, selon les modèles et les imitateurs, participa tantôt de la beauté grecque, tantôt de la majesté romaine. La Vierge qui se tient debout, entre deux anges agenouillés, dans le tympan de la porte des Chanoines, et qui a été sculptée en 1402 par Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, fils de l'un des sculpteurs de la *Loggia dei Priori*, n'a plus, sous les plis courbes de sa draperie « gothique », le corps souple et le sourire facile d'une madone de Nino Pisano, mais les formes pleines et le visage sérieux d'une matrone.



Phot. Alinari.

Fig. 400. — Détail de la porte de la Mandorla. Cathédrale de Florence

La décoration du portail qui fait pendant à celui des Chanoines, sur la façade septentrionale de la cathédrale de Florence, fut commencée par le père de Lorenzo, Giovanni, continuée et achevée de 1402 à 1408 par un

Arétin établi à Florence dès 1388, Nicola di Piero Lamberti. C'était un maître dont le talent souple et fin réalisa sans effort, dans la décoration de la *Porta della Mandorla*, ce qu'avaient tenté les sculpteurs du portail des Chanoines. Les feuillages gothiques ont disparu : l'acanthe a retrouvé la fierté de ses feuillages, gonflés de la sève que le moyen âge semblait avoir desséchée. Dans les volutes de la plante consacrée aux frises des temples romains, les héros et les dieux surgissent. Leurs corps ont retrouvé la force des athlètes. Au milieu des amours dansants, une déesse se montre à mi-corps, nue et pudique : c'est Vénus, la Vénus de Praxitèle.

Les modèles antiques que le sculpteur d'Arezzo a étudiés, et dont quelques-uns étaient peut-être des chefs-d'œuvre, lui ont fait connaître le prix de la forme humaine, pure de tout sentiment et de toute pensée ; ils ont donné aussi aux draperies et aux visages mêmes des anges qui sortent à mi-corps du portail de la cathédrale de Florence une beauté sévère et calme qui annonce les créations d'un Luca della Robbia.

La *Porta della Mandorla* fut achevée par un maître plus robuste que Nicola d'Arezzo, un Florentin, fils d'un sculpteur, Nanni di Banco, dont l'œuvre inaugure le XVe siècle florentin. C'est au volume suivant qu'elle sera étudiée.

II

LA SCULPTURE DU XIVe SIÈCLE EN ESPAGNE

Les sculpteurs italiens dans le royaume d'Aragon. — Les seuls étrangers qui eussent travaillé pendant le XIIIe siècle à la décoration sculptée des églises d'Espagne étaient venus de France. Au XIVe siècle quelques marbriers italiens furent attirés sur la côte orientale de la péninsule hispanique. C'est l'époque où la maison d'Aragon règne sur la Méditerranée depuis la Catalogne jusqu'à la Sicile, et où les Baléares et la Sardaigne sont des provinces de l'Empire Aragonais. La sculpture toscane atteignit dans son expansion les deux royaumes extrêmes de cet empire. Vers 1335, le Siennois Goro di Gregorio alla sculpter à Messine le tombeau d'un archevêque. En 1339, au mois de juillet, les reliques de sainte Eulalie, patronne de Barcelone, furent transférées solennellement dans un mausolée en marbre de Carrare, préparé sous les voûtes de la crypte par laquelle avait été commencée la construction de la nouvelle cathédrale. Ce monument, qui reçoit depuis près de six siècles les vœux des marins catalans, est l'œuvre d'un disciple de Giovanni Pisano.



Phot comm. par D. M. Parera

Fig. 401. — Châsse de sainte Eulalie (1339), dans la crypte de la cathédrale de Barcelone.

Surmonté de quatre statues d'anges porte-flambeaux et d'une statue de la Vierge avec l'Enfant, le mausolée de sainte Eulalie rappelle, dans ses grandes lignes, ceux que des Pisans avaient élevés, l'un à Bologne, pour saint Dominique, l'autre à Milan, pour saint Pierre martyr. Les bas-reliefs dont est couvert le sarcophage représentent, sur les parois, la légende et le martyre de la sainte ; sur le couvercle, la procession qui devait accompagner la translation. Le désordre des groupes et la silhouette anguleuse



Phot. Bertaux

Fig. 402. — Tombeau de l'archevêque Juan d'Aragon. Cathédrale de Tarragone.

des figurines imitent froidement et pauvrement les audaces du grand dramaturge de Pise. Le sculpteur était sans doute venu directement de Toscane.

Un bas-relief de style pisan, la Vierge avec l'Enfant, qui est conservé dans l'église d'une bourgade voisine de Valence, el Puig, a quelque analogie avec les reliefs du mausolée de sainte Eulalie. Une autre œuvre de sculpture italienne se trouve isolée entre Barcelone et Valence, dans la cathédrale de Tarragone. C'est un tombeau d'archevêque. Le prélat qui dort, la mitre au front, dans l'ombre d'une niche, était un infant d'Aragon, qui, après s'être élevé dans la hiérarchie avec une rapidité que devait à peine dépasser Léon X, mourut à trente-trois ans, en 1334. Son jeune

visage endormi rayonne d'une merveilleuse pureté. Deux anges emportent au ciel la petite âme agenouillée et mitrée. Derrière le gisant sont debout les saints qui vont accueillir au paradis le fils de Juan le Juste et de



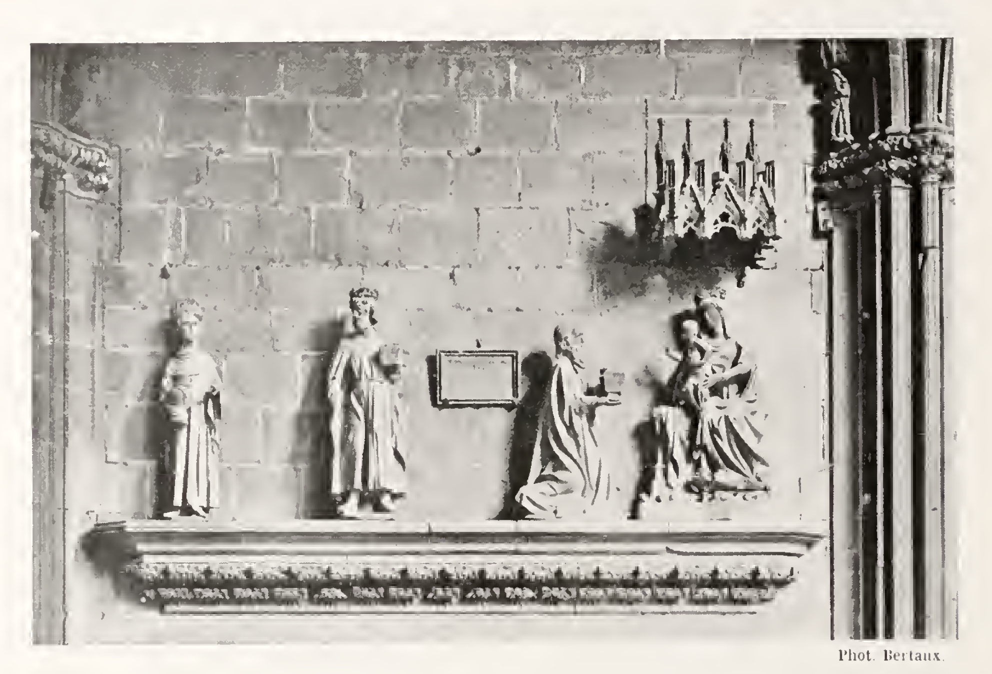
Phot. Roldán.

Fig. 403. — Portail latéral de la cathédrale de Pampelune.

Blanche d'Anjou, fille du roi de Sicile Charles II : au milieu d'eux figurent les deux saints Louis : l'évêque de Toulouse, oncle du prince-archevêque, et son grand-oncle, le roi de France. Sur la bordure qui encadre la longue inscription reparaît plusieurs fois l'écusson parti d'Aragon et d'Anjou, celui qui marque les monuments de Naples élevés au temps du roi Robert

et de sa femme Sancha, fille du roi de Majorque et princesse aragonaise. Le sculpteur a donné au roi saint Louis le long nez et le menton carré du roi Robert. Cet Italien se rattache à l'école d'Andrea Pisano, comme Giovanni et Pace, les deux frères florentins qui ont érigé le gigantesque mausolée de Santa Chiara : il est sans doute venu de Naples pour sculpter le tombeau du neveu de Robert le Sage, quelques années après la mort de l'infant.

La sculpture franco-espagnole. Cloîtres et portails. — Les œuvres



Phot. Bertaux.

Fig. 404. — L'Adoration des Mages, haut relief de Jacques Pérut. Cloître de la cathédrale de Pampelune.

que des sculpteurs italiens ont laissées dans les villes maritimes du royaume d'Aragon y restent isolées. L'art qui domine dans tous les royaumes d'Espagne, au xive siècle comme au xiiie, est l'art français. Il réveille l'art local, endormi dans l'archaïsme. La sculpture retrouve la vie et la fécondité qu'elle avait eues au xiie siècle. Un essor de renaissance se manifeste simultanément dans le midi de la France et dans une grande partie de l'Espagne. Les courants d'influences qui semblaient taris vers le milieu du xiiie siècle recommencent à traverser les Pyrénées. A Pampelune et à Barcelone l'art fait le même bond qu'à Toulouse ou à Carcassonne : sans transition il passe du roman attardé et décrépit au gothique déjà compliqué et maniéré. Seules les provinces de l'ouest et du sud, Galicie et Asturies, Estramadure et Andalousie, restent stériles pour la sculpture. Si la Castille n'entreprend plus d'édifices comparables aux

cathédrales du XIIIe siècle, une ère de grands travaux s'ouvre pour la Catalogne et la Navarre. Les façades des églises reçoivent des portails



Phot Roldán

FIG. 405. — Portail de l'ancienne salle capitulaire de Pampelune.

aux pignons aigus. Des cloîtres presque aussi nombreux que ceux de l'époque romane élèvent leurs légères arcades.

Le plus riche de tous les cloîtres du XIVe siècle est celui de la cathédrale de Pampelune. Aucun des cloîtres conservés en France ne peut rivaliser pour l'abondance et la délicatesse de la décoration sculptée avec

ce cloître et avec les portes magnifiques qui s'ouvrent sur ses différentes faces. Pourtant le cloître de Pampelune est un pur monument d'art français isolé au delà des Pyrénées. Commencé dans la première moitié du XIVe siècle, sous le règne d'un prince français, Philippe d'Évreux, par un évêque d'origine française, Arnold de Barbazan, il a été achevé à la fin du siècle par le roi Carlos III le Noble, né à Mantes et élevé à Paris.

La face nord du cloître, celle qui est attenante à l'église, fut sans doute élevée la première. Elle dut souffrir gravement lors de l'écroulement de la cathédrale romane, en 1390, et fut reconstruite par le roi Carlos III. Le portail qui donne accès dans la nef latérale paraît avoir été à moitié détruit par la même catastrophe. Le tympan, avec le grand relief de la Mort de la Vierge, est postérieur d'un demi-siècle à la statue de la Vierge qui est adossée au trumeau. Cette statue au sourire figé, dont l'attitude droite et la draperie simple rappellent encore l'art du XIIIe siècle, est une œuvre médiocre; les figurines en bas-relief qui couvrent les faces intérieures du trumeau et des montants et les quatrefeuilles des soubassements restent, malgré les mutilations, des silhouettes d'une élégance exquise.



Phot. Bertaux.

Fig. 406. — Console de la chaire du lecteur, dans l'ancien réfectoire des chanoines de Pampelune.

La moitié inférieure de ce portail remonte sans aucun doute au temps de l'évêque Barbazan. La grande chapelle bâtie par ce prélat, — la *Barbazana*, — qui abrite encore sa statue tombale, a son entrée sur la face orientale du cloître. La porte est décorée de deux statues de saint Pierre et de saint Paul, où la lourdeur des proportions et la rudesse des visages contrastent avec le mouvement très vif des draperies et l'attitude même des deux apôtres, qui semblent s'avancer l'un vers l'autre. Le même imagier a sculpté une *Adoration des Mages*, disposée sur une longue console entre l'une des fenêtres de la *Barbazana* et l'angle Nord-Est du cloître. Ici encore des draperies longues et souples habillent des corps assez mal bâtis, dont les visages sont durs et maussades. Le socle du roi agenouillé porte la signature du sculpteur, en français :

Jacques Perut fit cèst estoire.

La main de cet imagier se reconnaît encore dans la décoration très riche d'une porte qui donne accès à l'ancienne salle capitulaire. Elle mérite le nom qui lui a été donné : la *Preciosa*. C'est une hymne de pierre en l'honneur de la Vierge. L'histoire des derniers jours de la Mère de Dieu est racontée sur le tympan, avec tous les détails touchants et merveilleux de la Légende dorée. L'artiste, plus heureux dans les figurines que dans les grandes statues, s'est complu si bien à son pieux récit, qu'au-dessus du lit de mort de Marie il a laissé à peine la place nécessaire pour loger, en le réduisant à l'extrême, le groupe du Couronnement de la Vierge. Les deux autres portes que l'on rencontre en continuant à faire le tour du cloître sont d'une autre main, beaucoup plus grossière ; elles appartiennent à la seconde période de la construction du cloître et sont l'ouvrage de quelque sculpteur local, disciple d'un imagier français tel que Jacques Pérut. On ne peut trouver aucune ressemblance entre ces reliefs rustiques et le grand relief de la Mort de la Vierge, qui paraît avoir été placé vers 1400 dans le tympan du portail qui donne accès du cloître dans la cathédrale. C'est un groupe compact et tumultueux, où les violences du ciseau sont encore accentuées par une polychromie bariolée (fig. 405). Le sculpteur de cette œuvre étrange et puissante doit être rattaché au groupe des sculpteurs flamands ou franco-flamands que Carlos le Noble a pris à son service et dont les œuvres seront étudiées dans le volume suivant.



Phot. comm. par M. M. Dieulafoy.

FIG. 407. — Vierge d'Huarte-Araquil (Navarre).

Les sculptures du cloître de Pampelune n'appartenaient pas toutes aux cycles de l'Iconographie sacrée. A côté d'une des fenêtres de la *Barbazana*, on peut distinguer un groupe de musiciens et de dames, avec une illustration en miniature du « lai d'Aristote ». La fantaisie des sculpteurs s'est donné carrière, à la fin du XIVe siècle, dans le réfectoire, où les distractions étaient permises. Les consoles qui reçoivent les arceaux des voûtes, la porte du fond, la chaire du lecteur sont couvertes de figurines sommairement dégrossies : bonshommes et monstres, chas-

seurs et paysans. Un groupe fait allusion à la légende de la Licorne et de la Pucelle (fig. 406). Ce sont les jeux auxquels se divertissaient, avec plus de finesse, les artistes qui ont décoré, vers 1550, la façade de la cathédrale de Lyon. Les formes diverses de la sculpture française du XIV[e] siècle, tant profanes que religieuses, sont représentées dans le cloître de Pampelune comme en un musée unique.

Tandis que les imagiers français étaient attirés dans la capitale de la Navarre, des œuvres de sculpture y étaient envoyées de France. En 1549, un marchand de Pampelune, appelé Martín, fit venir de Paris une Vierge de marbre, qu'il donna à son village natal d'Huarte-Araquil. Cette statue, l'une des œuvres les plus délicates de l'ancien art français et l'un des documents les plus authentiques de son histoire, n'est plus connue que par une photographie. Elle a disparu depuis peu et sa trace est perdue.

La connaissance de la sculpture française du XIV[e] siècle fut répandue en Navarre aussi bien par des statues de ce genre, qui étaient des objets de commerce, que par les artistes voyageurs. Cependant il n'existe pas, dans tout le royaume, un second ensemble de sculpture monumentale où l'art importé de France se montre, comme dans le cloître de Pampelune, presque pur de croisement avec l'art local. Les grandes églises de Navarre qui ont été reconstruites ou décorées au XIV[e] siècle conservent un type de façade original, qui remonte à l'époque romane. Le modèle dont les architectes et les sculpteurs continuent de s'inspirer est la façade de San Miguel d'Estella, qu'avait déjà imitée à Logroño le rude sculpteur de San Bartolomé. A droite et à gauche du portail, une double suite d'arcatures, disposées à la hauteur du tympan, dessine sur la muraille une sorte de frise architecturale. Entre les colonnettes de ces arcatures et sous leurs gables aigus sont rangées les statues des douze apôtres.

La plus remarquable de ces façades d'églises navarraises du XIV[e] siècle est celle de Santa Maria la Real, à Olite. Cette église fut réunie vers la fin du siècle au gigantesque château élevé par le roi Carlos le Noble; elle prit alors le nom de Santa Maria del Palacio. Mais son portail et sa façade avaient été achevés avant la fondation du nouveau château. Le portail semble avoir été commencé vers la fin du XIII[e] siècle. Le sculpteur du tympan, qui était sans doute un Français, a groupé autour d'une statuette de la Vierge avec l'Enfant, assise sous un tabernacle, plusieurs scènes de l'Évangile, depuis l'Annonciation jusqu'au Baptême du Christ. La série des figurines continue à la retombée des archivoltes, sur lesquelles semblent s'avancer vers la statue centrale, d'un côté les rois mages, de l'autre les bergers. Le plan primitif du sculpteur prévoyait une foule de figurines semblables qui, disposées sous de petits dais, eussent animé de leur assemblée les gradins courbes formés par les archivoltes. Mais ce

plan fut abandonné, sans doute après le départ du maître, et les archivoltes furent simplement revêtues d'une épaisse frondaison de vigne et de chêne, au milieu de laquelle furent logés tant bien que mal deux claveaux sculptés avant la pose en forme de figurines. Quant aux piédroits, leur décoration fut laissée à un artisan local; il les couvrit d'un réseau de feuillages desséchés comme des plantes d'herbier, et d'une suite de figurines et d'animaux, qui pourraient passer pour des reliefs du XIIe siècle,



Phot. Roldán

FIG. 408. — Portail de Sant Maria la Real, à Olite (Navarre).

si quelques détails moins archaïques ne prouvaient que les piédroits sont contemporains du tympan. Le mélange incohérent de formes et de styles que l'analyse découvre dans la décoration du portail frappe à première vue dans la série des statues d'apôtres. Elles diffèrent entre elles même par la taille. Les unes ont les draperies sinueuses des statues de la France du Nord; d'autres des manteaux dont les plis tombent en cascades comme ceux des lourdes étoffes drapées sur les Apôtres du musée de Toulouse qui proviennent de l'église des Cordeliers. Il y a plus d'unité dans la décoration de la façade de l'église du San Sepolcro, à Estella, qui est composée d'après le même modèle que la façade de l'église d'Olite, et qui paraît avoir été exécutée sous la direction d'un seul artiste, vers le milieu du XIVe siècle. Sur une autre façade du même type,

celle de San Saturnín d'Artajona, les apôtres manquent et les arcatures restent vides.

Ni Jacques Pérut, ni aucun des imagiers qui ont été ses collaborateurs, n'a travaillé, semble-t-il, aux portails et aux statues d'Olite, d'Estella et d'Artajona. Les seuls portails qui ressemblent d'assez près à la *Preciosa* de Pampelune pour qu'il soit permis de les attribuer à un atelier venu de la capitale de la Navarre sont les trois portails abrités sous le grand porche de la cathédrale de Vitoria. Le portail central a deux larges et hautes baies, séparées par un trumeau auquel est adossée une statue de la Vierge. Les quatre étages de reliefs qui couvrent le tympan sont consacrés à l'histoire de Marie. Dans la même ville et à la même époque, d'autres pieux récits ont été sculptés par des mains plus pesantes sur les portails de San Pedro et de San Miguel : là les Actes du prince des apôtres; ici les apparitions de l'Archange sur le mont Gargano.


Phot. Sanoner.
FIG. 409. — Chapiteau du cloître de la cathédrale de Léon.

L'art français du XIV[e] siècle, qui a laissé à Pampelune et à Vitoria des ensembles d'une telle richesse, pénétra fort avant dans l'ouest de la péninsule. Le grand cloître de la cathédrale de Léon, qui fut bâti dans la première moitié du XIV[e] siècle et qui a conservé une partie de ses galeries, avec un charmant portail, n'est point sans ressemblance avec le cloître de Pampelune. Un autre cloître, auquel paraissent avoir travaillé les mêmes artistes, fut élevé au pied de la *Camara Santa* d'Oviedo. Commencé par l'archevêque Alvarez (1302-1321), il n'était pas achevé en 1345. A Léon et à Oviedo, les figurines des chapiteaux du cloître jouent des scènes de genre comme le lai d'Aristote, à côté de scènes tout espagnoles, telles que l'hommage rendu aux pieds d'un roi chrétien par des Mores enturbannés. Les mages sont accompagnés de nègres et de chameaux (fig. 409). D'anciennes légendes asturiennes se mêlent aux chevauchées et aux chasses fantastiques : tel le combat du roi Favila, fils de Pélage, contre un ours.

Les cathédrales de Castille, où l'art français du XIII[e] siècle régnait dans sa majesté sévère, accueillent dès le début du siècle suivant le nouvel art qui venait de France, fertile en narrations familières et curieux d'histoires profanes. A peine le cloître de la cathédrale de Burgos

est-il achevé, que des constructions lui sont adjointes du côté de l'Est. Une grande chapelle carrée dédiée à sainte Catherine fut fondée en 1516, pour servir de salle capitulaire, et reçut la première assemblée en 1554. La porte, armoriée aux armes de Castille et de Léon, a conservé la vivacité de sa polychromie; dans le tympan, le Crucifiement est représenté par un groupe agité et bariolé. A l'intérieur de la salle, les consoles qui soutiennent les ogives de l'énorme voûte ne montrent que sujets de



Phot. Sauoner.

Fig. 410. — *Puerta del Reloj*, au portail nord de la cathédrale de Tolède.

chasse, de bataille et de cour. Comme dans le cloître de Léon, des émirs musulmans viennent s'incliner devant le roi de Castille.

La décoration sculptée de la cathédrale de Tolède ne fut commencée que dans la première moitié du xive siècle. A cette époque remonte le porche du transept nord, aujourd'hui appelé *Puerta del Reloj*, à cause de la grosse horloge dont il est surmonté. Le sculpteur, quelque Castillan qui a connu des ouvrages français, manque d'élégance et d'adresse. Mais il aime la vie, le mouvement, la foule.

L'influence de la sculpture française du xive siècle pénétra dans des villes et dans des régions d'Espagne qui, pendant le xiiie siècle, en étaient restées aux traditions romanes, ou n'avaient point eu d'art. Les mêmes types de portails se répètent d'un royaume à l'autre. Le portail latéral de la cathédrale d'Avila ressemble aux deux portails de la collégiale de Morella, la ville centrale du Haut Maestrazgo; le portail de la cathédrale

de Huesca, au portail du transept nord de la cathédrale de Valence, la *Puerta de los Apostoles*.

Tous ces portails sont des imitations littérales de modèles français, dont les auteurs, sans doute des Espagnols, restent inconnus. La seule région d'Espagne qui possède au XIVe siècle une école de sculpture distincte de la grande école qui a étendu son domaine depuis les Flandres jusqu'à Tolède et à Valence, est la Catalogne. Il faut ajouter que cette région est celle où l'érudition moderne a le plus fait pour tirer de l'oubli les noms des anciens artistes.

Le portail de la cathédrale de Tarragone avait été commencé vers 1278, au temps où le maître de l'œuvre était un certain Bartolomé. La statue de la Vierge et les huit statues d'apôtres qui sont debout au trumeau et dans l'ébrasement du portail ont été sculptées sous la direction de ce maître : elles ne diffèrent des statues françaises que par la sécheresse et la dureté de l'exécution. Un siècle plus tard, en 1375, la décoration fut achevée par un imagier du roi d'Aragon, maître Jayme Castayls, qui sculpta les quatre apôtres et les neuf prophètes adossés aux énormes contreforts qui s'avancent à droite et à gauche du portail. Ces statues, plus grandes que celles du XIIIe siècle, sont pourtant plus trapues; les têtes sont énormes, les barbes raides, le corps taillé d'une pièce sous les plis rigides de la draperie. On croirait voir, alignés à l'entrée d'une cathédrale, les géants que promènent encore aujourd'hui les cortèges des fêtes populaires (fig. 411).

Les apôtres du grand portail de la *Seo* de Lérida, qui avaient été commandés en 1391 à Guillem Çolivella, ont été transportés au musée épiscopal du séminaire. Ils sont massifs et rudes comme les prophètes de Tarragone.

En 1389, le grand portail latéral de la cathédrale de Palma de Majorque, celui qui regarde le midi et la mer, fut commencé par un sculpteur qui portait un nom catalan, maître Pere Morey. Les livres de la fabrique lui donnent le titre d' « imaginayre mestre major del portal de la mar ». Il mourut au commencement de l'année 1394. La Vierge du linteau, droite et grave sur son socle entouré d'anges musiciens, est, de toutes les grandes statues, la seule qui puisse lui être attribuée. En 1422, un nouveau maître de l'œuvre, Guillem Sagrera, qui venait de construire la cathédrale de Perpignan, fut chargé de sculpter un saint Pierre pour le *Portal de la Mar*. L'apôtre a la face carrée d'un robuste pêcheur. Son ample et lourd manteau rappelle les œuvres franco-flamandes plutôt que les statues toulousaines du XIVe siècle. Les documents attestent qu'un compatriote d'André Beauneveu, Johan de Valenciennes, travailla au portail de Palma après la mort de Pere Morey; mais ces mêmes documents interdisent d'attribuer à l'homme du Nord aucune des grandes



Phot. Laurent Lacoste, Madrid.

Fig. 411. — Statues du portail de la cathédrale de Tarragone.
A gauche, statues de prophètes par Jayme Castayls (1385); a droite statues d'apôtres (1275).

statues. Le sculpteur de Valenciennes n'exécuta que des figurines : le bas-relief de la Cène, qui occupe le tympan, et quelques-uns des prophètes et des anges qui sont alignés sur les archivoltes (fig. 412).

Pere Morey avait un frère, Guillem, qui fut appelé à Gérone en 1394, pour diriger les travaux de la cathédrale. Il donna le dessin du portail latéral, qui rappelle de loin le portail de Palma. Mais il ne travailla pas lui-même aux sculptures, et c'est seulement après sa mort que les statues des douze Apôtres furent mises en place, en 1458, par Antón Claperós, imagier de Barcelone, entre les colonnes de ce portail qui n'a jamais été terminé.

Ces divers portails des apôtres, dont la décoration a suivi des vicissitudes comparables à celles de la construction des immenses cathédrales de Barcelone et de Palma, témoignent de la grandeur des desseins formés par les imagiers catalans, plutôt que de l'habileté de leurs mains. D'autres sculpteurs de la même région ont travaillé à des ouvrages plus délicats.

Pendant tout le cours du XIVe siècle, des cloîtres neufs s'élevèrent dans les monastères et les villes de Catalogne, à côté des cloîtres romans. Quelques-uns d'entre eux ont des chapiteaux décorés de figurines; le cloître de la cathédrale de Vich fut commencé vers 1320 et achevé en 1340; le grand cloître de l'église cistercienne de Santas Creus est à peu près contemporain de celui de Vich; il fut commencé en 1313 et achevé en 1341.

La tradition de l'art catalan du XIIe siècle était encore si présente à la mémoire des sculpteurs du XIVe siècle, que les trois galeries du cloître de Ripoll qui furent bâties vers le milieu de ce siècle pourraient paraître contemporaines de la galerie primitive, si quelques chapiteaux ne se distinguaient par leurs collerettes de feuillages frisés, et si d'autres, dont l'aspect est tout archaïque, n'étaient datés par un écusson en losange aux armes d'Aragon. Les cloîtres catalans du XIVe siècle qui ont été le plus ornés attireront l'attention des curieux et des historiens bien moins par leurs sculptures, qui manquent d'originalité et de vie, que par leur architecture. Le sculpteur des chapiteaux du cloître de Vich, qui fut probablement un maître de Gérone, Berenguer Portell, restera dans l'obscurité. Il faut citer avec honneur l'architecte de ce cloître, Ramón Despuig, qui a composé dans les remplages des arcades les plus ingénieuses variations de la géométrie décorative. D'ailleurs, la plupart des cloîtres catalans du XIVe siècle sont de pures œuvres d'architecte, où l'imagier n'a eu aucune part. Leurs fines colonnettes, qui portent des chapiteaux uniformes et très simples, en forme de pyramide renversée, leurs larges arcades, qui restent vides et laissent entrer à flots le soleil, composent une architecture d'une grâce légère et

discrète, qui prend dans tout le pays catalan un développement rapide, forme un second étage du cloître roman de Ripoll et passe les Pyrénées.



Phot M. Parera.

FIG. 412. — Statues du Portail de la Mer, à la cathédrale de Palma de Majorque, par Guillem Sagrera et Pere Morey.

LA SCULPTURE FUNÉRAIRE EN ESPAGNE. — Le luxe des tombeaux, qui s'était développé en Espagne pendant le XIII[e] siècle, grandit encore au

siècle suivant. Il pénétra jusque dans les régions où se maintenait l'art roman.

Un opulent chevalier de Galice, don Fernán Pérez de Andrade, qui fut l'un des fermes soutiens de don Enrique de Trastamare contre son frère, le roi don Pedro le Cruel, et qui combattit aux côtés de Duguesclin dans la journée décisive de Montiel, fit élever en 1387 son propre tombeau dans une des églises qu'il avait fondées, celle de San Francisco, à Betanzos, non loin de la Corogne. Le monument, taillé dans le granit, serait digne d'un chef barbare. Le sarcophage sur lequel dort le gisant est couvert de bas-reliefs grossiers qui représentent une chasse et repose sur les deux animaux héraldiques des Andrade, un ours et un sanglier. Ces deux bêtes énormes et massives ont la force pesante des monstres qui soutiennent à Compostelle les piliers du *Portico de la Gloria*.

Les grandes cathédrales du royaume de Castille et Léon conservent peu de tombeaux royaux ou princiers qui rappellent le siècle des guerres féodales et des luttes fratricides. Léon, la cité loyale qui repoussait les assauts des rebelles et des prétendants, ne reçut que rarement, au cours du xive siècle, la visite des rois qui avaient leur résidence à Tolède ou à Séville. Le seul tombeau de souverain qui ait trouvé asile sous les voûtes de sa cathédrale est celui qui fut élevé, peu de temps après l'achèvement de l'église, en mémoire d'un roi du xe siècle, Ordoño II, le fondateur de la primitive cathédrale de Léon. Le monument, placé derrière le maître-autel, entre deux piliers de déambulatoire, a été agrandi au xve siècle par l'adjonction d'un encadrement chargé d'inscriptions et de statuettes. Le tombeau du xive siècle comprend la statue gisante du monarque légendaire et l'enfeu avec son arcade, sur laquelle sont répétées les armoiries de Castille et de Léon. Les bas-reliefs polychromes qui décorent le fond de l'enfeu représentent le Crucifiement, la Descente de Croix et le Christ du Jugement dernier.

A partir de la fin du xiiie siècle, la nécropole royale du monastère de Las Huelgas, près Burgos, fut presque abandonnée. C'est dans la cathédrale de Tolède que le roi Sancho IV, fils d'Alphonse le Savant, établit une chapelle funéraire derrière le maître-autel, pour sa propre sépulture, pour les ossements ou les cénotaphes de quelques-uns de ses ancêtres et les sarcophages de ses descendants. La chapelle des *reyes viejos* disparut dans le remaniement de la *Capilla Mayor*, entrepris par le cardinal Cisneros; les restes royaux furent placés dans des mausolées neufs, dont l'architecture forma, avec le retable monumental, un ensemble unique au monde. Après la mort de Pedro le Cruel, arrière-petit-fils de Sancho IV, le vainqueur Enrique de Trastamare établit dans l'un des bas côtés de la cathédrale de Tolède une nouvelle chapelle funéraire pour la dynastie dont il était le fondateur. Cette chapelle, à son tour, fut

détruite en 1534 par ordre de Charles-Quint, et les cendres des *reyes nuevos* furent transportées dans une somptueuse chapelle bâtie pour eux et qui s'ouvrait sur le déambulatoire. Ils y reposent encore, dans des niches de style « plateresque », où l'on aperçoit à peine les statues tombales, celles des rois Enrique II et Enrique III et de leurs femmes, seuls restes des monuments du XIVe siècle.

La cathédrale de Burgos, à défaut de tombeaux de rois, conserve une série de tombeaux d'archevêques, qui, commençant avec le fondateur de l'église, se continue de siècle en siècle, jusqu'à l'apogée de la Renaissance. Le sarcophage de Gonzalo de Hinojosa, mort en 1327, est décoré à la manière des tombeaux castillans du XIIIe siècle, avec le cortège de l'absoute. En face de ce tombeau s'élève un monument beaucoup plus ambitieux, qui est dédié à la mémoire de l'archevêque Don Lope de Fontecha, mort en 1352. Ici le groupe du prélat officiant et de ses acolytes est placé derrière la statue tombale, au fond d'une niche surmontée d'un gable aigu, dont le fleuron terminal va toucher la voûte de la chapelle. La Nativité et l'Adoration des Rois sont représentées sur le sarcophage, que soutiennent des lions; les deux figurines de l'Annonciation décorent les piédroits de l'arcade; sur le fronton apparaît le groupe céleste du Couronnement de la Vierge.



Phot Bertaux

Fig. 415. — Tombeau de l'archevêque Lope de Fontecha. Cathédrale de Burgos.

La cathédrale d'Orense, en Galice, possède un tombeau d'évêque inconnu du milieu du XIVe siècle, qui est presque aussi riche que le

mausolée de l'archevêque Fontecha. Un tombeau plus modeste, placé à côté de cet édicule, contient les restes de l'évêque Vasco Pérez Marino. Sous l'arcade basse qui surmonte le sarcophage, le groupe en bas-relief formé par le Christ du Jugement dernier, la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, rappelle la décoration de l'une des portes du cloître de Burgos. Si rudes que soient les sculptures des deux tombeaux d'Orense, elles semblent être l'ouvrage d'un artisan venu de Castille.

Phot. de D. M. Fau.

FIG. 414. — Mausolée de don Pedro, roi d'Aragon, dans l'église cistercienne de Santas Creus.

L'image du deuil, dans les tombeaux de prélats conservés à Burgos et à Orense, se borne à la représentation de la cérémonie funèbre; la procession des ecclésiastiques n'est pas suivie, comme elle l'était sur les tombeaux d'infants et de chevaliers sculptés au XIIIe siècle, par un cortège de gentilshommes et de femmes éplorées. Cependant le type du tombeau à pleurants se conserva et se développa pendant le XIVe siècle dans la péninsule ibérique, en dehors du royaume de Castille et de Léon.

Il fut adopté en Portugal. Des pleurants sont rangés autour des tombeaux qui rappellent la tragique histoire d'Inès de Castro. Ce sont deux grands sarcophages placés bout à bout dans une chapelle de l'église cistercienne d'Alcobaza, et sur lesquels, à peine visibles au milieu d'un groupe d'anges agenouillés, le roi Pedro et son amante sont couchés pieds contre pieds, pour que, suivant la légende, ils se trouvent debout, face à face et les yeux dans les yeux, au jour de la Résurrection. Les arcatures trapues qui décorent les deux sarcophages abritent chacune, sous leur fronton plus roman que gothique, un courtisan ou une dame en costume du XIVe siècle.

La reine épouse de dom Pedro, dona Constanza, avait été ensevelie dans l'église de São Domingos de Santarem. Son tombeau, qui a été transporté au musée archéologique de Lisbonne, est entouré d'un cortège de dominicains et de nobles, couverts de manteaux à capuchon.

La plus riche série de tombeaux qui ait été élevée pendant le XIVe siècle, en dehors des églises angevines de Naples, est celle des princes et des dignitaires du royaume d'Aragon. Les deux monastères cisterciens de la province de Tarragone donnèrent asile à de nombreuses communautés de morts illustres. Les sépultures de chevaliers qui remplirent les niches ménagées dans le cloître de Santas Creus gardèrent la simplicité des tombeaux du XIIIe siècle, où le sarcophage qui supportait la statue du gisant n'avait pour toute décoration que les écussons de ses armes. Des monuments royaux furent érigés dans l'église même, à l'entrée du sanctuaire.

En 1285, le corps du roi Pedro, porté à Santas Creus, fut déposé dans une cuve antique de porphyre rouge, que l'amiral Ruggiero di Lauria venait de rapporter de Sicile comme un trophée de son expédition victorieuse, et qui ressemblait par sa couleur, plutôt que par sa forme, aux sarcophages sculptés à Palerme pour les rois normands et pour l'empereur Frédéric II. En 1306, le roi Jaime fit surmonter le tombeau de son père d'un haut couvercle de marbre, en forme de reliquaire, et décoré des figures des apôtres; il fit élever, pour abriter le sarcophage, un baldaquin de marbre, dont les arcades, soutenues par de fines colonnettes, furent garnies de remplages pareils à ceux des arcades du cloître voisin. L'auteur de ce mausolée était sans doute maître Beltran Riquer de Barcelone, architecte du palais royal de cette ville, qui en 1312 éleva dans le chœur de Santas Creus un second monument, sur le modèle de celui de Pedro, pour Jaime et son épouse. Le sarcophage placé sous le haut baldaquin porte un couvercle à double rampant ; sur l'une des faces inclinées est couché le roi, couronné et vêtu du froc des cisterciens; sur l'autre, la reine.



Phot. Bertaux.

FIG. 415 — Pleurants. Bas-relief d'un tombeau de Poblet. (Musée provincial de Tarragone.)

Les prédécesseurs des rois qui reposent dans l'église de Santas Creus attendaient dans l'église du monastère de Poblet une sépulture moins humble que les cercueils qui contenaient leurs restes. Pedro IV le Cérémonieux s'occupa de leur élever des tombeaux de marbre. En son nom, l'abbé de Poblet passa un contrat avec maître Jayme Castayls, qui

devait être appelé, quelques années plus tard, à achever le grand portail de la cathédrale de Tarragone. Les tombeaux furent rangés sur deux soubassements, à droite et à gauche du chœur. Quelques-uns d'entre eux furent remplacés au XVIIe siècle par des monuments plus pompeux, chargés de cariatides et d'écussons. Tous furent mis en pièces lors du sac du monastère, pendant la révolution de 1835. Il ne reste dans l'église que quelques tombeaux de chevaliers, mutilés et défigurés. Les morceaux des sarcophages royaux qui ont pu être rassemblés se trouvent à Tarragone; quelques fragments du XIVe siècle ont été déposés au Musée lapidaire, à côté des marbres romains. Le seul qui puisse être attribué à



Phot. Laurent Lacoste, Madrid.

FIG. 416. — Tombeau de D. Felipe Boil, chevalier de Valence.
(Musée archéologique de Madrid.)

Jayme Castayls faisait partie d'un sarcophage; il représente trois seigneurs en costume de deuil. Le fond de ce petit bas-relief est incrusté de verre bleu : c'est un procédé de décoration qui était employé en France dès le XIIIe siècle pour enrichir les autels et les jubés; il est mentionné dans un document catalan de 1367.

Après Santas Creus et Poblet, l'église d'Aragon qui reçut les plus nobles sépultures est celle de Nuestra Señora del Puig, près de Valence, On y voit encore le tombeau de la fondatrice de l'église, Margarita de Lauria, fille de l'amiral des rois d'Aragon, qui y fut ensevelie en 1343, près de son frère Roberto. L'arcade qui abrite le double sarcophage est ornée de figurines de Vertus. Sur le sarcophage même de doña Margarita, des religieuses voilées de leur capuchon font office de pleureuses.

L'église de Santo Domingo, à Valence, contenait de riches tombeaux du XIVe siècle, ceux de la famille Boil. Après la désaffectation du couvent,

qui sert aujourd'hui de dépôt d'artillerie, l'un des tombeaux, celui de don Felipe, mort en 1384, a été transporté au Musée archéologique de Madrid. Dans le cortège funéraire placé derrière le gisant figurent des femmes enveloppées dans de longs voiles d'une ampleur tragique. Un second tombeau de la famille Boil, qui était l'œuvre du même sculpteur, est resté à Valence et a été déposé au musée provincial. Un cavalier a pris rang au milieu du convoi qui passe sur le sarcophage ; en signe de deuil il porte l'écu renversé, la pointe en haut.

Le cortège de l'absoute et la procession des pleurants reparaissent sur deux tombeaux de la cathédrale de Palma de Majorque, celui de l'évêque Antonio Galiana (1375), qui prit une grande part aux travaux de la nouvelle cathédrale, et celui de l'un de ses prédécesseurs, Ramón de Torrellas, élevé par un prêtre de Palma vers 1385.



Phot M Parera.
Fig. 417. — Tombeau de l'évêque Antonio Galiana. Cathédrale de Palma de Majorque.

Aucun de ces tombeaux ne peut être comparé pour le nombre et la finesse des reliefs et des statuettes avec le mausolée qu'un opulent archevêque de Saragosse, Lope Fernandez de Luna, se fit élever lui-même dans la chapelle qu'il avait fondée à côté de l'abside de la « Seo », sous l'invocation de saint Michel. Il mourut en 1382. Son tombeau est placé dans une large niche, près de l'autel, au-dessus duquel s'arrondit une petite coupole à stalactites dorés, ouvrage *mudéjar* digne de l'Alhambra. Le monument funéraire, caché à la lumière du jour, brillait, comme la coupole, à la lumière des lampes, aussi nombreuses que des lampes de mosquée : il était peint et décoré d'incrustations de verre, qui ont presque complètement disparu. Les sculptures forment encore un ensemble imposant. La statue tombale, l'une des plus remarquables du moyen âge, est plus grande que nature. Une double suite de dais d'une architecture très riche surmonte deux séries de figurines, rangées les unes sur le sarcophage, les autres derrière le gisant, au fond de la niche et sur ses côtés. En bas, douze gentilshommes en manteau de deuil sont debout, à côté de trois statuettes assises, aujourd'hui mutilées, qui représentaient sans doute les évêques suffragants de l'archevêque don Lope. Dans la niche, vingt-huit personnages, prêtres

et moines, prennent part à la cérémonie de l'absoute. L'artiste inconnu a su varier avec une verve singulière la draperie des vêtements de bure et l'expression de la douleur. Il a sculpté le plus magnifique et le plus saisissant des tombeaux à pleurants qui aient été exécutés avant que Jean de Marville eût donné à Dijon le dessin du mausolée de Philippe le Hardi.

La sculpture dans la décoration des sanctuaires. — Au XIIIe siècle les imagiers qui travaillaient en Espagne la pierre et le marbre n'ont



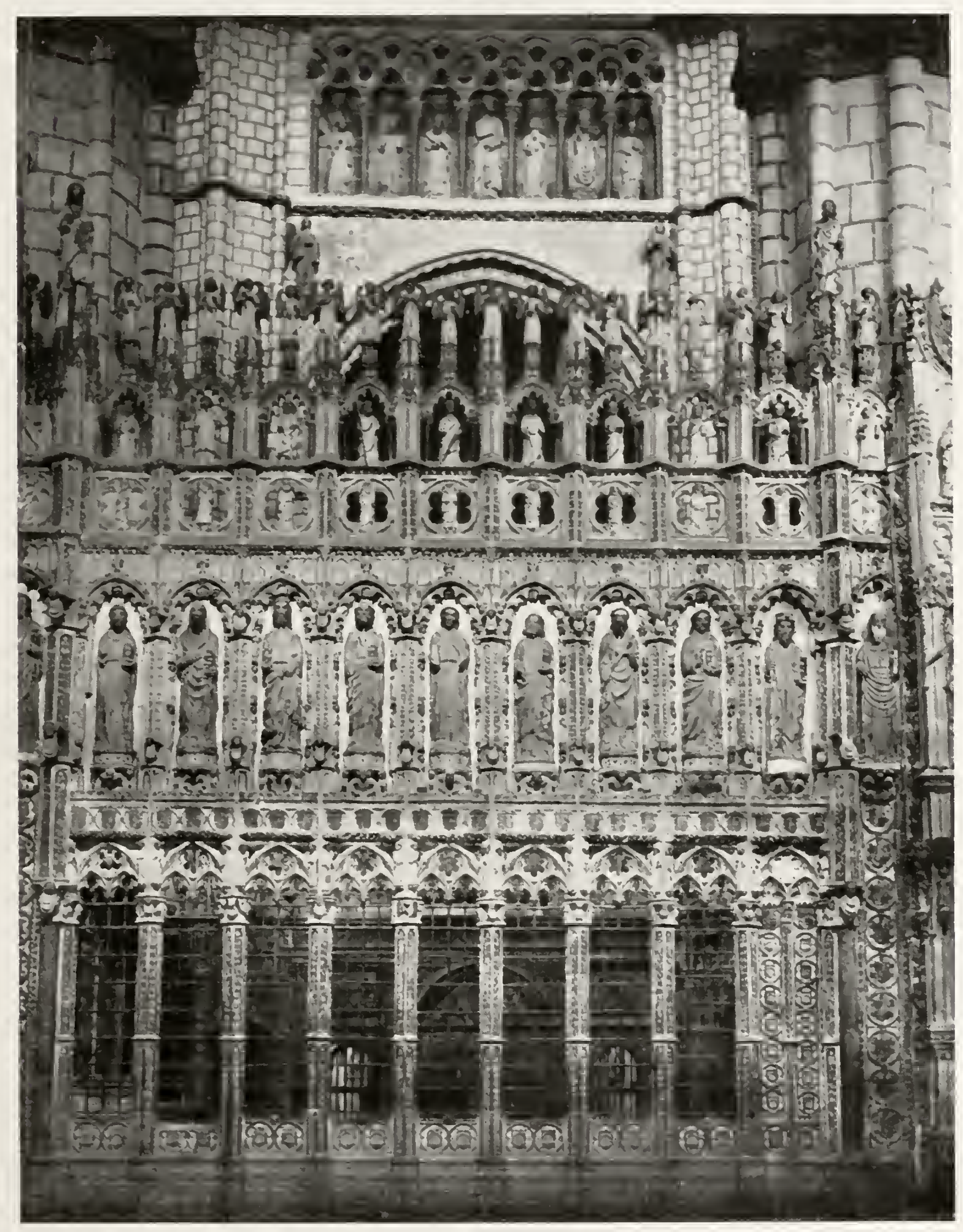
Phot comm par D. E. Serrano-Fatigati

Fig. 418. — Mausolée de l'archevêque Lope Fernandez de Luna. Cathédrale de Saragosse.

sculpté, avec les portails et les tombeaux, que les statues qui devaient s'offrir à la vénération des fidèles sur un autel ou sous un tabernacle. Le mobilier des églises, chaires ou ambons, était sans doute en bois ; il ne reste pour l'époque romane qu'un meuble de marbre, le trône de l'évêque de Gérone. Quant aux devants d'autel et aux retables, ils étaient confiés aux orfèvres et aux peintres.

L'aménagement intérieur de la cathédrale de Tolède, commencé dans la première moitié du XIVe siècle, fournit aux marbriers castillans un travail qui dépassait en surface la décoration sculptée d'un grand porche. La chapelle du maître-autel, — la *Capilla mayor*, — placée dans le chœur de l'église, en avant de la chapelle funéraire des rois, fut entourée d'une clôture aux armes de l'archevêque Ximénez de Luna (1328-1338). Les travaux entrepris au temps du cardinal Cisneros ont respecté une partie de

la prodigieuse palissade de marbre doré, dont les pointes s'élèvent à la hauteur d'un grand arbre. La décoration de cette clôture, divisée en plu-



Phot. Lévy

Fig. 419. — Clôture en marbre doré de la *Capilla Mayor*, dans la cathédrale de Tolède.

sieurs étages, est composée de motifs gothiques multipliés avec la profusion du goût *mudéjar*. Des rosaces finement découpées s'ouvrent à côté des statues, qui, tout en imitant de loin les modèles français, ont pris sous le ciseau des artisans espagnols une raideur archaïque et solennelle.

D'autres statues, de taille colossale, ont été placées entre les colonnettes de la galerie haute qui règne au-dessus des bas côtés du déambulatoire ; leur silhouette sévère se dresse au-dessous des arcs entre-croisés qui dessinent près des voûtes aux ogives françaises un pur motif d'art musulman. La magnificence de ce lieu saint est encore aujourd'hui féerique, lorsque la pompe des offices se déploie au milieu du peuple des saints et sous le regard des anges, posés sur les hauts pinacles comme de grands oiseaux.

Une seconde enceinte fut réservée dans la nef même de la cathédrale de Tolède pour le chœur des chanoines, séparé de la *Capilla mayor* par le carré de la croisée du transept. C'est une muraille de marbre, ornée d'une longue suite de cinquante-huit bas-reliefs d'albâtre qui représentent des scènes de la Bible.

Il n'est resté dans les monuments espagnols du XII[e] et du XIII[e] siècle aucun exemple de ces clôtures destinées à isoler les officiants pendant la célébration des mystères ou le chant des Heures. Cependant les barrières liturgiques, tentures ou parapets, étaient en usage dans les églises chrétiennes dès les premiers siècles : les églises grecques ont gardé jusqu'à nos jours leur iconostase, qui est une véritable muraille ; la basilique romaine de Saint-Clément conserve des clôtures de marbre qui s'avancent jusqu'au milieu de la nef. La tradition de ces clôtures, qui sans doute ne s'était pas complètement perdue dans le moyen âge occidental, fut remise en honneur dans les grandes églises de France vers la fin du XIII[e] siècle. Les deux enceintes magnifiquement décorées qui barrèrent la nef et le chœur de la basilique de Saint-Denis jusqu'au XVII[e] siècle, étaient disposées comme celles de la *Capilla mayor* et du *Coro* dans la cathédrale de Tolède. En élevant ces clôtures dans son église, le primat des Espagnes adoptait, une fois de plus, une mode française, qui fut, pour les artistes castillans, un prétexte aux plus brillantes inventions.

En France il ne reste qu'un très petit nombre des clôtures de chœur qui furent décorées de sculptures depuis le XIII[e] siècle jusqu'au XVI[e] ; les enceintes réservées pour les chanoines au milieu des nefs ont toutes disparu. En Espagne, les doubles barrières de marbre qui entourent, l'une le maître-autel, l'autre le grand lutrin, ont continué jusqu'à nos jours de former une église dans l'église. Mais ces murailles sculptées qui frappent d'abord le visiteur, à qui elles dérobent les perspectives imposantes des cathédrales d'Espagne, ne se multiplièrent qu'après le XIV[e] siècle. Dans ce siècle les clôtures de la *Capilla mayor* et du *Coro* de la cathédrale de Tolède forment, en Espagne, un ensemble unique par sa disposition, comme par l'opulence de son décor.

Dans le reste des Castilles, c'est à peine si, pendant le XIV[e] siècle, la décoration intérieure des églises comprend, avec les tombeaux et les peintures, quelques statuettes plus grossières que celles du XIII[e] siècle. Un saint

Jean-Baptiste en albâtre, que l'on montre dans la très ancienne église de Baños, a pu passer jusqu'à nos jours pour une statue « wisigothique »; c'est, de même qu'un autre saint Jean conservé dans une collection particulière de Madrid, un ouvrage barbare du XIV[e] siècle.

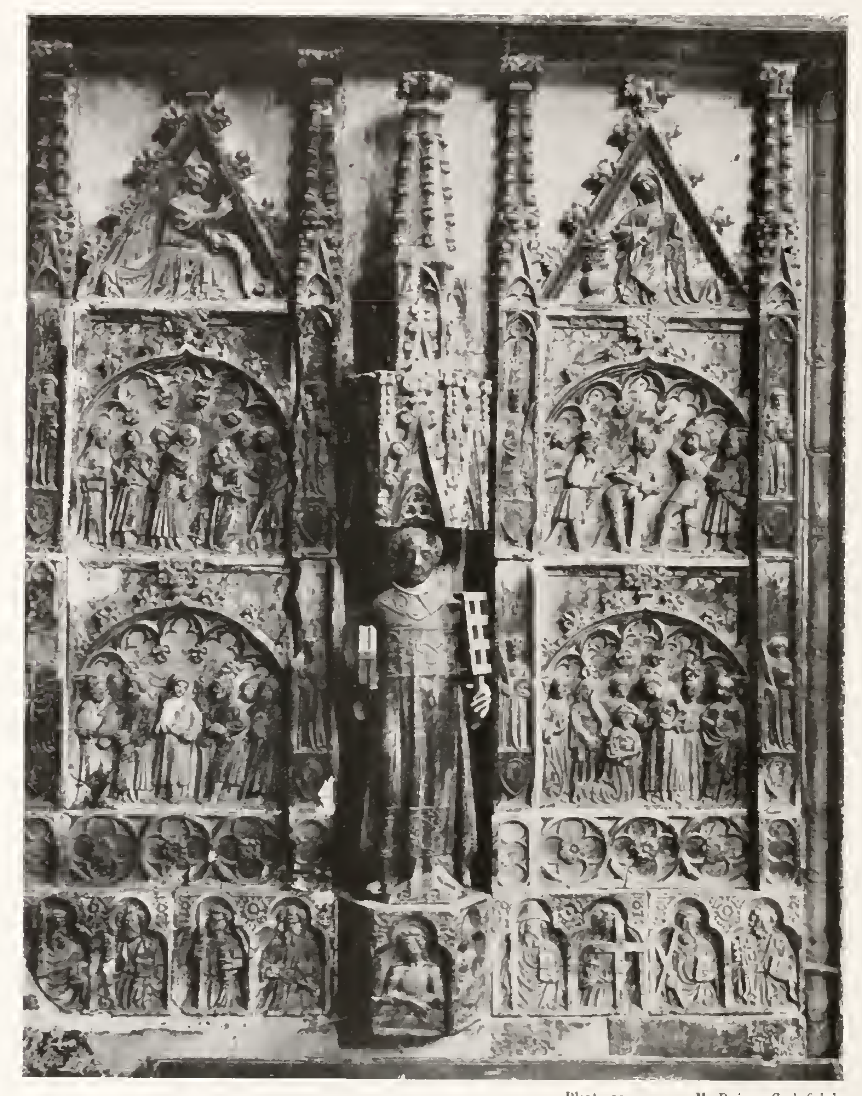
C'est seulement dans le royaume d'Aragon, et particulièrement dans la province de Catalogne, que les sculpteurs de marbre ont produit en abondance dès le XIV[e] siècle des statues et des bas-reliefs destinés à la décoration des sanctuaires et des autels. Parmi les Vierges du XIV[e] siècle conservées au musée de Vich, une charmante statue d'albâtre, aussi fine et aussi coquette que la Vierge princesse de la cathédrale de Narbonne, peut être une œuvre du Midi de la France. D'ailleurs il est certain que des artistes locaux imitaient alors avec bonheur les modèles français : la preuve en est donnée par une statuette de saint André, conservée dans l'église de la Selva del Camps, et qui a été sculptée en 1345 par Guillem Timor de Montblanch. La plus remarquable des statuettes d'albâtre exécutées au XIV[e] siècle par les imagiers catalans n'est probablement pas une image de saint. C'est une effigie de roi, haute de $0^{m},85$, ciselée dans le marbre tendre comme une pièce d'orfèvrerie, et parée de la plus riche polychromie. Elle est conservée comme un trésor dans une dépendance de la cathédrale de Gérone, après avoir été longtemps vénérée dans une chapelle sous le nom de saint Charlemagne. Les armoiries plusieurs fois répétées avec leurs couleurs sur le ceinturon, sur le fourreau de l'épée et sur la gaine de la dague sont les pals rouges d'Aragon, et non l'aigle noire du Saint-Empire. Ce personnage, qui foule aux pieds des guivres, symboles de ses ennemis, doit être un souverain d'Aragon. Le costume qu'il porte ne fut à la mode dans l'Europe occidentale qu'après 1350. Le roi de



Phot. Bertaux.

FIG. 420. — Un roi d'Aragon, statuette d'albâtre. Cathédrale de Gérone.

Gérone est sans doute un portrait de don Pedro le Cérémonieux. D'autres effigies de rois d'Aragon avaient été sculptées dès la première moitié du XIVe siècle par des artistes de l'école catalane. En 1322, Francesch de Montflorit, « esmaginayre » de Lérida, reçut du roi don Jaime II la com-



Phot. comm. par M. Puig y Cadafalch.

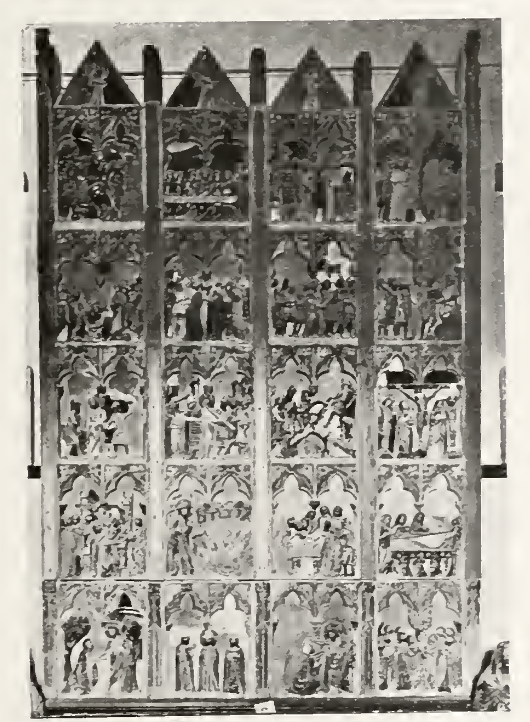
Fig. 421. — Retable de saint Laurent, par maître Jordi de Deu. Église de Santa Coloma de Queralt (Catalogne.)

mande de deux statues destinées à la chapelle du palais de Barcelone, et qui devaient représenter, l'une le roi, l'autre la reine doña Blanca.

Les statues d'albâtre se combinèrent avec des séries de bas-reliefs pour composer sur les autels des églises catalanes des retables, dont les dimensions grandirent dans le cours du XIVe siècle en suivant une progression rapide. Le retable de Santa Pau, près d'Olot, sculpté en 1340 par un maître Ramón, est un simple gradin de $0^{m},50$ de hauteur, sur lequel se

suivent de petits bas-reliefs représentant des scènes de la Passion. Le retable de Corbins, dont les morceaux mutilés ont été recueillis au Musée archéologique de Lérida, forme une suite analogue de bas-reliefs, qui racontent l'histoire de saint Pierre, dans le style français le plus élégant et le plus fin. Des retables bas de même forme ont été exécutés en France dans la première moitié du xive siècle; on en peut juger par les fragments qui se trouvent au musée de Cluny.

Dès 1337 maître Guillem Ginebrer avait fait contrat pour un retable plus haut et plus chargé de reliefs, qui était destiné à l'église de Santa Coloma de Queralt. Il existe encore dans cette église un retable de 1362, au milieu duquel est placée la statue de saint Laurent, abritée sous un dais et flanquée de quatre bas-reliefs qui représentent des scènes de sa vie et de son martyre. Ce retable est l'œuvre d'un imagier de Tarragone, maître Jordi de Deu. Un retable de même forme, mais d'une exécution plus délicate, se trouve dans la cathédrale de Tarragone, sur l'autel de la chapelle des tailleurs : une statuette de la Vierge avec l'Enfant est accompagnée de quatre étages de petits bas-reliefs encadrés dans des arcatures, et sur lesquels l'histoire de Marie se déroule comme sur les diptyques français d'ivoire, dont le marbrier s'est visiblement inspiré. On peut attribuer au même atelier un retable d'albâtre, placé sur un autel, dans l'une des chapelles latérales de la cathédrale de Tortosa. Les bas-reliefs y sont disposés en largeur, et non en hauteur. Le retable d'Anglesola, un village situé entre Manresa et Lérida, est composé de même : la statuette de la Vierge et les scènes de l'Enfance du Christ ont une grâce toute française; le travail paraît être d'un imagier local[1].



Phot. Bertaux.

Fig. 422. — Retable de San Joan de les Abadesses. (Musée épiscopal de Vich.)

D'autres retables catalans ne comportent point d'image en ronde bosse: ils forment un grand tableau divisé en compartiments multiples dont chacun forme un petit tableau en bas-relief. Deux retables de ce

1. Ce retable vient d'être vendu et a disparu.

type se trouvaient à San Joan de les Abadesses, au pied des Pyrénées : ils ont été transportés au Musée épiscopal de Vich. L'un d'eux est décoré d'incrustations de verre bleu, à la manière des tombeaux de Poblet (fig. 422).

Tous ces retables décoraient des chapelles ou de petites églises. Dans la seconde moitié du XIVe siècle des retables qui étaient de véritables édifices furent élevés derrière le maître-autel de la cathédrale de Barcelone et celui de la cathédrale de Manresa. C'étaient de légères constructions de bois doré, dessinées sur le modèle d'une cathédrale, mais qui ne formaient qu'un échafaudage tout ajouré. Il n'y avait place au milieu de ces fantaisies d'architecte que pour une grande statue de la Vierge et pour quelques statuettes.

Tandis que des artistes ingénieux variaient en Catalogne les formes des retables de marbre et de bois, les églises les plus riches n'abandonnaient pas la tradition des retables d'orfèvrerie. La cathédrale de Gérone possédait un devant d'autel en or qui remontait au XIe siècle et qui a disparu pendant l'invasion française; au commencement du XIVe siècle, l'archidiacre Arnall de Soler fit surmonter l'autel d'un dais de ferronnerie en forme de coupole basse, dont la concavité fut toute revêtue de bas-reliefs d'argent. Bientôt après, un grand retable d'argent neuf, orné de statuettes, de reliefs et d'émaux fut placé sur l'autel. De 1325 à 1360 environ, trois orfèvres ont travaillé successivement à cet ouvrage magnifique : un maître Bartomeu, Pere Bernès de Valence et Ramón Andreu de Gérone. Retable et dais ont été respectés par les pillards. Ils ont pour l'histoire de l'orfèvrerie espagnole la même importance que l'autel d'argent de Pistoia pour l'Italie.

Tant d'essais divers, dont quelques-uns sont des œuvres de l'élégance la plus délicate, préparaient l'apparition des retables gigantesques et superbes que les marbriers catalans, en avance sur les sculpteurs des autres provinces espagnoles, érigeront dès le commencement du XVe siècle sous les voûtes des cathédrales de Vich et de Tarragone.

BIBLIOGRAPHIE

LA SCULPTURE ITALIENNE DE 1260 A 1400.

Ouvrages d'ensemble. — J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 8e éd., publiée par W. Bode et C. v. Fabriczy, 1900-1901. — W. BODE, *Die Italienische Plastik*, Berlin, 1891. — MARCEL REYMOND, *la Sculpture florentine*, t. I. Florence, 1897. — I.-B. SUPINO, *Arte Pisana*, Pise, 1905. — A. VENTURI, *Storia dell' Arte italiana*, t. IV; *la Scultura del Trecento e le sue origini*. Milan, 1905.

Nicola d'Apulie, dit Nicola Pisano. — VASARI, *Le Vite*, éd. Milanesi, t. I. — RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 1827, II, p. 141. — G. MILANESI, *Documenti per la storia dell' arte senese*, I, Sienne, 1854. — G. ROHAULT DE FLEURY, *Monuments de Pise au moyen âge*, Paris, 1866, 1 vol.,

avec atlas in-f°. — **Thèse toscane :** Schnaase, *Zeitschrift für bild. Kunst*, V, 1871 ; Semper, *id.*, VI, 1872. — Hettner, *Italienische Studien*, Brunswick, 1879. — Dobbert, *Ueber dem Stil Nicolo Pisano's und dessen Ursprung* ; Munich, 1873. — Dohme, *Kunst und Künstler*, Leipzig, 1877. — G. Milanesi, *Commentario alla vita di Nicola Pisano* (Vasari, *le Vite*, I, 1878). — Schmarsow, *Sanct Martin von Lucca*, Breslau, 1890. — E. Müntz, *passim*. — E. Polaczek, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903. — **Thèse apulienne :** Crowe et Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy*, I, Londres, 1864. — H. Grimm, *Ueber Kunst und Künstler*, I, 1865. — W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, I, 2e éd., Leipzig, 1871. — D. Salazaro, *Monumenti dell' Italia Meridionale*, Naples, 1870. — E. Bertaux, *Magister Nicholas Pietri de Apulia* (Annales du Congrès d'histoire comparée de 1900), Paris, 1902. — Du même, *l'Art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, I. V, ch. V. — A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. III (*l'Arte Romanica*) et t. IV, Florence, 1904-1905.

Giovanni Pisano et Tino di Camaino. — A. Brach, *Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhundert in Siena* (zur Kunstg. des Auslandes, 16), Strasbourg, 1904. — L. Justi, *Giovanni Pisano und die tosk. Skulptur des XIV. Jahrhundert im Berliner Museum* (Jahrb. der K. Preuss. Kunstsamml., XXIV, 1903). — M. Sauerlandt, *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, Düsseldorf-Leipzig, 1904. — E. Bertaux, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV* ; Naples, 1899. — Du même, *le Mausolée de l'empereur Henri VII à Pise* (Mélanges Fabre, 1902).

Andrea Pisano et la sculpture toscane du XIVe siècle. — D. M. Nardini, *Il Campanile di Santa Maria del Fiore*, Florence, 1885. — L. Fumi, *Il duomo d'Orvieto e i suoi restauratori*, Rome, 1891 ; Cf. A. Nardini Despotti Mospignotti, *Lorenzo di Maitano e la facciata del duomo d'Orvieto* (*l'Arte*, IV, 1891). — E. Bertaux, *I maestri Giovanni e Pace di Firenze e le loro opere in Napoli* (Napoli nob., IV, 1896). — S. Fraschetti, *Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Caterina in santa Chiara di Napoli* (*l'Arte*, 1898). — B. Spila et E. Bernich, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Naples, 1901.

La sculpture en Lombardie et en Vénétie. — R. Rahn, *Beiträge zur Geschichte der Oberital. Plastik* (Repertorium für Kunstwissenschaft, III, 1880). — A. G. Meyer, *Lombardische Denkmäler des XIV. Jahrhundert* ; *Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen* ; Stuttgart, 1893 ; — Du même, *Das Venezianische Grabdenkmal der Renaissance* (Jahrb. der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1889). — C. Boïto, *Il duomo di Milano*, Milan, 1889. — Du même, avec divers collaborateurs, *la Basilica di San Marco a Venezia*, Venise, Ongania, 1889. — J. Ruskin, *The stones of Venice*, t. II. — P. Paoletti di Osvaldo, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, II, Venise, 1893. — P. Schubring, *Das Italianische Grabmal der Frührenaissance*, Berlin, 1904. — H. von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903. — A. Moschetti, *la Cappella degli Scrovegni a Padova*, Florence, 1904.

La sculpture florentine à la fin du XIVe siècle. — C. Frey, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin, 1885. — C. J. Cavallucci, *Santa Maria del Fiore*, Florence, 1881. — C. Guasti, *Santa Maria del Fiore*, Florence, 1887. — A. Darcel, *Orfèvrerie florentine* ; *les autels de Pistoia et de Florence* (Gazette des Beaux-Arts, janvier 1883). — P. Franceschini, *Il dossale d'Argento del tempio di san Giovanni in Firenze*, 2e éd., Florence, 1893. — G. Beani, *La Cattedrale Pistoiese, l'altare di san Jacopo e la sacrestia dei belli arredi*, Pistoia, 1903. — H. Semper, *Die Vorläufer Donatellos* (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft* publiés par A. de Zahn, 1870). — E. Müntz, *les Précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882.

II. LA SCULPTURE ESPAGNOLE DU IXe AU XIVe SIÈCLE

Recueil de documents, d'études et de reproductions. — P. Villanueva, *Viaje literario à las iglesias de España*, 22 vol., Madrid, 1806-1852. — *Monumentos arquitectónicos de España*, 19 fasc. in-f° publiés à Madrid de 1859 à 1878 ; tables publiées à part : *Indices generales alfabéticos*, par D. Eduardo de la Prada y Méndez, Madrid, 1895. — *Museo español de Antigüedades*, 11 vol., 1873 et suiv. : *Indice general bibliográfico*, par D. G. Calleyo y Caballero, Madrid, 1890. — *España, sus monumentos y artes*, 27 vol. ; Barcelone, 1884-1891. — *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, publié sous la direction de D. E. Serrano-Fatigati, Madrid, depuis 1892. — *La Ilustración española y americana*, nombreux articles, en particulier ceux de D. E. Serrano-Fatigati, dans les années 1888-1905. — Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, 1er vol. (le Moyen-Age) : Madrid, 1889. — A. López Ferreiro, *Lecciones de Arqueologia sagrada*, Santiago de Compostela, 1889. — D. J. Gudiol, *Nociones de Arqueologia sagrada catalana* : Vich, 1902. — *Album pintoresch monumental de Catalunya*, publié par la *Associació catalanista d'excursions cientificas*, Barcelone, 1878-1879, 2 vol. in-4° et in-f°. — *España artistica, arqueológica, monumental, album*

enciclopédico: lib. Parera, Barcelone, 1899. — *Materiales y documentos de arte español*, lib. Parera, Barcelone. 5 vol. parus depuis 1900.

Études spéciales, monographies, articles. — D. Joaquín Botet y Sisó, *Sarcófagos romanocristianos esculturados que se conservan en Cataluña* (*Memorias de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. V, 1896. — Sur le sarcophage d'Ecija : *Boletín de la Academia de la Historia*, 1886. — D. Manuel de Assas, *Album artístico de Toledo*, 1848. — D. J. et R. Amador de los Ríos, *Monumentos de Toledo* Nouvelle édition des *Monumentos arquitectónicos*, en cours de publication depuis 1905). — A. Marignan, *Les premières églises chrétiennes d'Espagne* (*le Moyen Age*, 1902). — D. E. Serrano-Fatigati, *Escultura románica en España* (*Boletín de la Sociedad esp. de excursiones*, 1900 ; tirage à part). — Dom E. Roulin, *le Trésor de l'ancienne abbaye de Silos*, Paris, 1901. — E. Bertaux, *Santo Domingo de Silos* (Gaz. des Beaux-Arts, juillet 1906). — D. E. Rogent, *S. Cugat del Valles*, Barcelone, 1880. — Street, *Gothic architecture in Spain*, Londres, 1865. — Thompson, *the Cathedral of Santiago de Compostela*, Londres, Arundel Society, 1868. — A. López Ferreiro et F. Fita, *Monumentos antiguos de la iglesia Compostellana*, Madrid, 1885. — A. L. Ferreiro, *Historia de la santa iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostelle, 1898-1901, t. IV. — P. F. Fita et J. Vinson, *Le Codex de Saint-Jacques de Compostelle*, liv. IV, Paris, Maisonneuve, 1882. — Martínez y Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos*, Madrid, 1869. — D. Demetrio de los Prios y Serrano, *la Catedral de León* (Biblioteca del resumen de arquitectura, Madrid, 1895, 2 vol.) — D. J. Gestozo y Pérez, *Sevilla artística y monumental*, Séville, 3 vol., 1889-1892. — D. Fernando de Alvarado (pseudon.), *Guía del viajero en Pamplona*, Madrid, 1904. — J. Puiggarí, *Noticias de algunos artistas catalanes inéditos* (*Memorias de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. III, 1880). — D. Ramón Salas, *Monasterio de Santas Creus* (Monumentos históricos y artísticos de la provincia de Tarragona), Tarragone, 1894. — D. A. de Bofarull y Broca, *Poblet, su origen, fundación, bellezas*, etc., Tarragona, 1848. — D. E. Morera y Llaurado, *Tarragona antigua y moderna*, Tarragone, 1894 : — Du même, *Memoria y Descripción de la S. Iglesia catedral de Tarragona*, Tarragone, 1904. — D. F. Rogent y Pedrosa, *Descripción artístico-arqueológica de la catedral de Barcelona*, Barcelone, 1898 ; le premier volume seul paru. — *Mallorca artística*, Barcelone, Parera, 2e éd., 1905. — D. Joaquín Bassegoda, *La catedral de Gerona*, Barcelone, 1889. — D. Manuel Ramón Cobos, *Apuntes artístico-descriptivos de los objetos artístico-arqueológicos existentes en Gerona* (Associación literaria de Gerona) Gérone, 1898.

CHAPITRE VIII

LA SCULPTURE EN FRANCE ET DANS LES PAYS DU NORD

JUSQU'AU DERNIER QUART DU XIVE SIÈCLE[1]

I. — LA SCULPTURE EN FRANCE

L'œuvre propre des imagiers français dans l'histoire générale de l'art au XIVe siècle fut plus utile que glorieuse, et pendant longtemps est restée méconnue. Héritiers des grands sculpteurs des cathédrales, mais réduits à de moindres travaux, privés de tout ce que l'essor d'une architecture en plein épanouissement de jeunesse et de force avait communiqué à ceux-ci de directions efficaces et comme d'inspiration certaine, ils reçurent le dépôt d'une doctrine qui avait déjà trouvé dans un magnifique système de formes coordonnées, logiques et vivantes, son expression définitive. L'idéalisme — qui dans l'œuvre des maîtres du XIIIe siècle s'était révélé si délicatement habile à plier aux plus tendres sollicitations du sentiment religieux tout le trésor de la nature discrètement et utilement consultée comme celui de la tradition librement simplifiée — arrivait à cette heure critique où la formule mécaniquement appliquée tend à se substituer au choix réfléchi de l'esprit, au joyeux maniement de l'outil tenu d'une main scrupuleuse et savante, où le goût, sollicité et réglé par de moins hautes ambitions, s'étiole en raffinements subtils, s'attarde à des complications plus laborieuses qu'expressives, tombe dans le maniérisme quand il ne s'endort pas dans l'habitude paresseuse de répétitions stéréotypées. Ce que la machine à raisonner d'un Raymond Lulle put être dans les écoles de la scolastique décadente, ou bien encore les recueils de sermons tout faits, les *Dormi secure*, à l'usage des prédicateurs

1. Par M. André Michel.

sans inspiration, les recettes d'atelier le devinrent trop souvent pour les sculpteurs de moindre invention.

Les chantiers des cathédrales ne se ferment pas encore; mais sauf d'assez rares exceptions, dès le second quart du siècle les grands travaux languissent. Ou bien l'on continue l'exécution du programme que les circonstances, la diminution des ressources, en dépit des appels répétés, des quêtes, des indulgences, des processions de reliques à travers les diocèses,



Phot. Paul Vitry.

Fig. 425. — Portail de l'église de Candes (Indre-et-Loire).

n'avaient pas permis de mener à bien au XIII[e] siècle, — ou bien l'on se borne à la construction des chapelles ou même à la décoration d'autels que la piété privée ou la générosité plus ou moins désintéressée de quelque Mécène consacre, renouvelle ou édifie. Ce n'est plus un peuple tout entier qui unit ses efforts dans une œuvre commune, expression anonyme et magnifique de son âme et de son génie; ce sont des artistes dont la personnalité nous devient de plus en plus saisissable, dont la condition sociale se modifie rapidement et qui, passés aux gages des rois, des princes ou des bourgeois enrichis, subissent plus immédiatement les exigences d'une clientèle au goût changeant, souvent plus éprise de luxe que de beauté. La statuaire monumentale, dont l'importance tend à

décroître, devient en outre indépendante de l'architecture : elle prend place dans des espèces de niches (par exemple à Candes, à Bourges, à Rouen, à Lyon) et s'affranchit de la colonne qui la rattachait encore, au XIIIe siècle, comme un organe actif, à l'appareil même de l'édifice. En même temps, on voit se multiplier ces petits bas-reliefs, appliqués aux murs comme de minces revêtements d'orfèvrerie ou de ciselure; les sculpteurs y excellent, et dans ces délicats travaux, ils semblent s'inspirer des miniaturistes et des ivoiriers bien plus que des grands tailleurs de pierre de l'époque héroïque.

Mais en même temps que l'idéal du XIIIe siècle va s'affaiblissant et se subtilisant, — et si charmantes d'ailleurs que puissent être encore certaines œuvres où il se continue, — on assiste à l'élaboration d'un ordre nouveau. Les sculpteurs cherchent progressivement dans la nature individuelle, dans le portrait, les directions et la certitude qu'une doctrine moins vivante et des traditions d'atelier surannées sont désormais impuissantes à leur fournir. D'ailleurs, le sentiment religieux lui-même évolue. La contemplation des souffrances et des plaies rédemptrices du Christ, le rôle de la douleur dans l'œuvre du salut tendent à prendre dans les méditations des mystiques une place plus grande, en attendant que l'idée de la mort devienne un des thèmes familiers de la poésie du XVe siècle, et les suggestions que ces nuances de la piété contemporaine fournissent aux artistes se trouvent coïncider en somme avec les tendances de plus en plus réalistes de la culture générale.

De la France de saint Louis à celle de Charles V, on dirait qu'une révolution s'est faite; c'est ce que Courajod appelait le commencement de la « Renaissance septentrionale », française ou franco-flamande. Quelque chose a pris fin et quelque chose de très différent, sinon de contraire, a commencé, dont la confrontation de deux statues comme celles de Constance d'Arles, par exemple, et de Jeanne de Bourbon fait sentir le contraste avec une saisissante évidence.

Continuation des grandes cathédrales. — Notre-Dame de Rouen, de Reims, de Paris, Saint-Etienne d'Auxerre, de Sens, de Bourges, de Limoges, Saint-André de Bordeaux, Saint-Nazaire de Carcassonne, Saint-Just de Narbonne conservent, pour la période de transition du XIIIe au XIVe siècle, des témoins de grande importance et souvent de grande beauté.

Les deux portails des transepts sud et nord — de la Calende et des Libraires — à la cathédrale de Rouen furent élevés entre les dernières années du XIIIe siècle et le commencement du XIVe, de 1280 à 1306 environ, sous l'épiscopat de Guillaume de Flavacourt. La série des petits bas-reliefs qui décorent les soubassements et les piédroits de la Calende, les

épisodes de l'histoire de Jacob, notamment, et la gracieuse idylle de Jacob chez Laban, l'histoire de Joseph et celle de Judith sont, pour la délicatesse de l'inspiration et le charme discret de l'exécution, parmi les plus délicieux morceaux du XIIIe siècle finissant. C'est dans les tympans et surtout dans les figures qui décorent les gables et les parties latérales des portails que se manifestent, dans l'attitude plus penchée des figures et dans le parti pris de la draperie plus creusée, plus fluide et comme indécise en sa fluidité, les signes caractéristiques du XIVe siècle. Le groupe du Couronnement de la Vierge qui surmonte la porte de la Calende est à ce point de vue digne d'attention ; on pourrait le rapprocher de celui qui fut exécuté à peu près à la même époque, mais un peu plus tard, dans le gable du portail central de la façade occidentale de Reims. Si l'on compare ce dernier groupe — et particulièrement les anges disposés à droite et à gauche du Christ sur l'extrados de l'archivolte — aux statues et statuettes qui encadrent la rose voisine, on a la sensation très nette de la transition d'un siècle à l'autre.

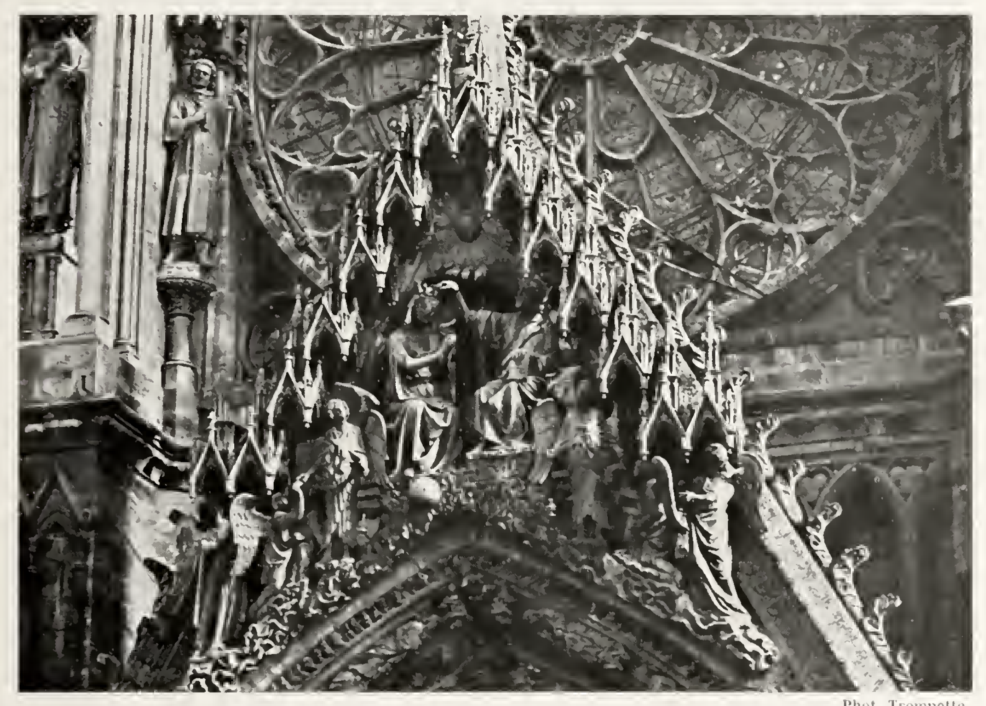


Phot. de Mlle L. Pillion

Fig. 424. — Porte de la Calende. Cathédrale de Rouen.

Au portail des Libraires de la cathédrale de Rouen, ce qui reste au tympan du Jugement dernier pourrait dater encore de la fin du XIIIe siècle, tandis que les scènes inscrites dans les quatrelobes des faces latérales, comme le Supplice de saint Pierre avec ses quatre bourreaux occupés à lier sur la croix les pieds et les poignets de l'Apôtre, et surtout le Jugement de Salomon avec son bourreau nègre d'une vérité ethnographique si bien observée, semblent plutôt appartenir au XIVe. La suite des bas-reliefs qui décorent les pié-droits présente le mélange le plus bizarre et le plus amusant, mais quelquefois aussi le plus inexplicable, de sujets tour à tour religieux, épisodiques, populaires et fantaisistes. Au-dessous d'une série de médaillons — où sont représentés d'un côté : le Créateur assis, tenant et, semble-t-il, modelant une sphère où apparaît successivement l'œuvre des sept jours, de l'autre : l'histoire d'Adam et d'Ève, — se déroule l'iconographie la plus bigarrée et la plus imprévue ; des monstres le plus souvent

grotesques, composés d'éléments empruntés aux êtres mythologiques dont l'antiquité avait légué aux bestiaires la tradition plus ou moins altérée, y jouent de divers instruments de musique ou s'y rencontrent en combats singuliers : pélicans à tête de lapin, hippocampes, harpies, centaures, satyres, cynocéphales, néréides, sirènes, reptiles, dragons, dont les formes mêlées et amalgamées prennent sous la main des imagiers on ne sait quelle vraisemblance paradoxale et sont revêtues de costumes contemporains, chaperon, coiffes et manteaux.... Tels sont, mêlés à des épisodes tirés des fabliaux et au répertoire traditionnel de l'iconographie des Vertus



Phot. Trompette

Fig. 425. — Couronnement de la Vierge. Gable du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Reims.

et des Vices, les éléments de cette imagerie où l'observation directe de la nature a aussi sa part et son rôle; quelques motifs même semblent empruntés à des bas-reliefs bouddhiques et témoignent que des modèles de toutes provenances furent librement utilisés par la fantaisie des sculpteurs, sans aucun souci de leur signification. Jamais encore, dans aucun monument chrétien, on n'avait fait au « grotesque » une part aussi grande, et c'est sans doute à ce qu'elle a d'exceptionnel que cette décoration du portail des Libraires doit sa célébrité.

Quelques années plus tard, à la cathédrale de Lyon, dont la façade fut commencée sous l'épiscopat de Pierre de Savoie (1308-1332), on retrouve la même disposition architecturale de piédroits formant ressauts les uns sur les autres et constitués par une sorte de pilastre sur les deux

faces duquel sont superposés des médaillons quadrilobés. Avec un peu moins de finesse et d'élégance, c'est le même style qu'à la Calende et surtout à la porte des Libraires. Mais les caractères de l'art du XIVe siècle y sont plus nettement accusés : signes du Zodiaque, scènes de la Genèse, épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste (qui ne sont pas sans présenter plus d'une analogie avec ceux que Andrea Pisano allait modeler pour la porte du Baptistère de Florence), illustration de fabliaux, combats de chevaliers, inventions fantaisistes s'y juxtaposent. Dans les culs-de-lampe qui supportaient primitivement les statues de la partie inférieure de la



Phot. Martin Sabon

Fig. 426. — Cul-de-lampe de la façade occidentale de la cathédrale de Lyon.

façade dans l'intervalle des portails, c'est le même mélange d'éléments iconographiques religieux et profanes : saint Nicolas y voisine avec un baladin dressant un singe ; les légendes de la Licorne, le lai d'Aristote, des scènes d'amour pareilles à celles que les ivoiriers représentent si souvent à la même époque sur les boîtes de miroirs y sont librement interprétés. Mais ici le style de la draperie avec ses flottements de plis retombant, ses sinuosités molles et compliquées, témoigne que l'on est déjà assez avant dans la première moitié du XIVe siècle.

Dès le commencement du siècle, on peut constater des tendances analogues dans les bas-reliefs encastrés aux murs extérieurs des chapelles du chevet de Notre-Dame de Paris. Commencées en 1296 par Simon Mattifas de Bucy, dont la statue tombale est conservée au déambulatoire der-

rière le maître-autel, ces chapelles furent achevées au cours des premières années du siècle sous la direction de Pierre de Chelles, maître de l'œuvre, et il est vraisemblable que les bas-reliefs ne furent encastrés qu'après l'achèvement des travaux, pour garnir la nudité des murs. C'est encore l'histoire et la légende de Marie, patronne et inspiratrice, qui en fournit les sujets : sa mort, ses funérailles, son couronnement, son assomption, enfin son intervention libératrice en faveur du clerc Théophile, tels sont les thèmes traités. Mais il ne s'agit pas seulement ici d'une répétition; la



Phot. Martin Sabon.

FIG. 427. — L'Assomption. Bas-relief du soubassement extérieur des chapelles absidales de Notre-Dame de Paris.

mimique des Apôtres, leur affairement pieux au chevet de la Vierge agonisante annoncent déjà cette imagerie populaire qui ira se développant de plus en plus dans la seconde moitié du XIVe siècle et qui, au XVe et sous l'influence de la mise en scène des Mystères, fournira à la verve des sculpteurs et des tailleurs de bois, surtout en Flandre et en Allemagne, une inépuisable matière; il en est de même de la scène des funérailles, avec l'épisode du Juif qui s'est rué sur le cercueil et dont les mains y sont restées attachées. Les plus charmantes qualités des maîtres de l'Ile-de-France sont encore là vivantes et efficaces; mais un esprit plus curieux du détail anecdotique s'y manifeste et s'y accentue. Avec sa préciosité dans le jet des draperies comme dans le léger déhanchement de la Vierge ravie au ciel par des anges, le style nouveau ne se laisse pas moins clairement discerner.

A l'intérieur de la cathédrale, les sculpteurs ne chômèrent pas au cours du xive siècle. Il ne reste aujourd'hui qu'une faible partie des bas-reliefs qui décoraient le tour du chœur et le jubé. Au témoignage de Gilles Corrozet, on y voyait « représentées par des statues ou engravées au-dessous les histoires du Vieil et Nouveau Testament, avec des escrits au bas qui les expliquent. Les sculpteurs qui firent toutes ces sculptures sont dénommez par un escrit qu'on voit encore contre cette closture et près de la porte du chœur devers le cloistre, près de la statue qui représente un homme à genoux priant à jointes mains : c'est maistre Jean Ravy qui fut masson de Nostre-Dame de Paris par l'espace de vingt-six ans et commença ces nouvelles Histoires; et maistre Jean le Bouteiller son



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 428. — Pourtour du chœur de Notre-Dame de Paris.

neveu les a parfaites en l'an 1351. » On peut voir encore, déposés dans le jardin derrière le chevet de Notre-Dame, quelques fragments de ces histoires, notamment de celle de Joseph, et des inscriptions qui les expliquaient. Quant à la statue de l'homme priant à jointes mains, elle est aujourd'hui au Musée du Louvre ; c'est celle de Maistre Pierre de Fayet, chanoine de Paris, qui contribua de ses deniers « pour aidier à faire ces hystoires » et aussi pour les nouvelles verrières. Les bas-reliefs qui sont restés en place représentent, du côté septentrional, l'histoire du Christ depuis l'Annonciation — et cette partie est l'œuvre de Jean Ravy; du côté méridional, la série des apparitions du Christ après sa mort, à Madeleine, à ses disciples, à Thomas, sur le chemin d'Emmaüs, aux Apôtres réunis dans le cénacle, à saint Pierre au bord du lac de Tibériade, etc.; chacune de ces apparitions étant commémorée à Notre-Dame de Paris dans la semaine qui suivait les fêtes de Pâques. Jean Ravy et son neveu Jean Le Bouteillier conservèrent en plein xive siècle les traditions du xiiie, et leur « réalisme » timide, leur composition sage et pondérée, très attentive aux

indications des textes évangéliques ou apocryphes dont ils eurent à s'inspirer, témoignent qu'ils appartenaient à la vieille école plus qu'au parti des novateurs. Dans la scène du Christ apparaissant à Thomas, maître Le Bouteillier a représenté le Sauveur offrant passivement à l'Apôtre incrédule sa blessure encore béante et celui-ci s'agenouillant pour y enfoncer son doigt. Vers la même époque, à Semur-en-Auxois, un sculpteur bourguignon, ayant à représenter la même scène au portail de Notre-Dame, imaginait le geste direct et si expressif du Christ découvrant d'une main sa plaie et saisissant de l'autre, avec une sorte de brusquerie, le poignet de l'Apôtre pour l'obliger en quelque sorte à vérifier et à toucher. Ce groupe de Semur, d'exécution sans doute un peu fruste, mais de conception si vive et d'expression si vraie, est comme le précurseur du chef-d'œuvre, d'expression d'ailleurs différente, que, plus de cent ans plus tard, Verrocchio devait modeler pour une des niches d'Or San Michele à Florence.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 429. — Bas-relief du portail de Notre-Dame, à Semur-en-Auxois.

A Sens, le XIVe siècle eut à reprendre tout un côté de la façade occidentale détruit par l'écroulement de la tour de pierre en 1267. Les travaux devaient durer longtemps, mais dès le premier quart du siècle le soubassement du petit portail ouvert à la base de la nouvelle tour était construit, et ce portail lui-même achevé. Il est décoré de jolies figurines posées sur des nuages et dont les draperies, d'une élégance compliquée, amusent l'œil plus qu'elles ne satisfont la raison ; le pittoresque et le mouvement y sont très habilement cherchés et obtenus par des contrastes et comme des surprises d'invention et d'exécution, mais qui de plus en plus s'éloignent de la simplicité et de la vérité. Si l'on compare ces morceaux, dont le charme reste d'ailleurs très vif, par exemple aux statuettes des Arts libéraux de la cathédrale d'Auxerre, on verra combien dans celles-ci, si vive et libre qu'en soit l'exécution, l'union de la draperie avec le corps qui en détermine les mouvements est plus logique et plus franche. On pourrait faire les mêmes observations sur les jolies statuettes de la chapelle de Navarre à Mantes et sur la plupart des œuvres tradi-

tionalistes du XIVe siècle, dont l'élégance est faite d'intentions subtiles et de conventions un peu alambiquées.

Cette tendance au pittoresque, qui devait aboutir à des œuvres de saveur si particulière, se fait sentir dans quelques statues d'apôtres et de prophètes (à Troyes notamment et à Saint-Jean-des-Vignes de Soissons), qui sont comme la suite de ce que l'atelier de Reims avait fait dans quelques statues du portail occidental.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 450. Statue d'Adam, provenant de Saint-Denis.

A Auxerre, pour le soubassement de la façade occidentale, le XIVe siècle ne fit que continuer l'œuvre du XIIIe, et le départ de ce qui appartient en propre à l'un et à l'autre est fort délicat à faire. C'est au XIIIe siècle, en tout cas, qu'il faut faire honneur des plus beaux morceaux de ce riche ensemble; mais si l'on compare l'histoire de l'Enfant prodigue, celle de Joseph et surtout celle de David aux scènes de la Genèse, peut-être y retrouvera-t-on plutôt les symptômes du XIVe siècle commençant. Les mutilations qu'a subies le portail sud du transept ne permettent guère de juger de leur valeur; mais les silhouettes des figures du tympan, isolées comme en des niches dans leurs arcatures, suffiraient à révéler qu'elles appartiennent au XIVe siècle. Les consoles, au revers de ce portail, sont mieux conservées et d'exécution plus ferme (femme nue chevauchant un bouc, scène galante, figures d'hommes accoudés ou accroupis, etc.). Certaine tête d'homme âgé, au front soucieux, aux lèvres épaisses, le front dans la main, le pan de son manteau retombant sur le bras en cascades de plis ondulés, est surtout caractéristique. C'est comme une « suite » de certaines figures de Notre-Dame de Dijon et de ce courant de « naturalisme » fantaisiste et hardi que nous avons vu se dessiner à Reims et ailleurs dès le XIIIe siècle.

Pour l'interprétation du nu, ce réalisme, qui s'était déjà essayé avec une grâce fine et nerveuse dans les figures d'Adam et d'Ève et dans les scènes du Jugement dernier, qui introduisait même dans l'iconographie du soubassement de la cathédrale d'Auxerre un Éros couché qui semble inspiré de quelque bas-relief antique, reste plutôt stationnaire. La statue d'Adam, provenant de Saint-Denis — et d'ailleurs gravement restaurée en plusieurs endroits — rappelle, dans l'agrandissement de la ronde bosse, les bas-reliefs de l'histoire de la Genèse, avec les mêmes partis pris d'allongement et d'amincissement des formes et une exagération commençante dans le déhanchement de la figure.

La sculpture anecdotique, qui avait produit déjà de gracieux chefs-d'œuvre, trouve dans les retables un champ de développement que la sculpture en bois devait au siècle suivant multiplier et élargir indéfiniment. Les retables ne furent certes pas une invention du xive siècle ; l'orfèvrerie en avait produit un grand nombre en matière précieuse dès les temps carolingiens, et le xiie siècle lui-même nous a laissé quelques retables en pierre, dont celui de Carrières-Saint-Denis est resté dans l'église, sinon à la place, pour laquelle il fut fait. Mais il semble que cette série de bas-reliefs, destinés à la décoration des autels, prit plus d'impor-



Phot. R. Kœchlin

Fig. 451. — Fragment de la légende de saint Eustache. Retable provenant de Saint-Denis. (Musée de Cluny.)

tance à mesure que les fondations particulières tendirent à se substituer aux grands travaux collectifs de l'époque antérieure. La légende du saint fut souvent représentée au-dessus de l'autel qui lui était consacré, ou bien des épisodes de l'histoire évangélique dans lesquels les scènes de la Passion prirent une place de plus en plus grande jusqu'au moment où elles fournirent, au milieu du xve siècle, le thème de ces compositions grouillantes, tour à tour dramatiques et familières, inspirées des représentations populaires des Mystères.

Au sud de la Loire et dans le Midi, en même temps que, de Clermont à Bordeaux, à Narbonne, à Carcassonne, à Toulouse, à Bayonne, se continuait la propagande de l'architecture gothique, — qui, selon les milieux et les matériaux, tantôt n'était qu'une importation des écoles du Nord, champenoise ou picarde, tantôt s'adaptait dans une variante origi-

nale aux traditions et aux besoins locaux, — la sculpture évoluait suivant les mêmes directions. Ce que le XIVe siècle ajouta à la décoration de certains cloîtres, comme ceux de Saint-Trophime d'Arles, de Montmajour ou d'Elne, subit en quelque sorte l'influence des modèles laissés par les maîtres du XIIe, et, bien que d'un siècle à l'autre aucune confusion ne soit assurément possible, les deux styles juxtaposés s'associent sans aucune disparate dans l'unité et l'harmonie de leur cadre architectural. Quelques chapiteaux de Montmajour sont de charmants morceaux.

La construction de Saint-André de Bordeaux était restée interrompue depuis la mort de Géraud de Malemort (1259) ; la cathédrale attendait toujours son chœur, son transept et ses tours. Il fallut, pour reprendre d'aussi vastes travaux, que Bertrand de Got, archevêque de 1300 à 1305 et originaire du Bordelais, fût appelé au trône pontifical et devînt, sous le nom de Clément V, le premier des papes français d'Avignon. Dès 1307, il accordait des indulgences à tous ceux qui visiteraient son ancienne cathédrale et contribueraient par leurs aumônes à son achèvement ; il renouvelait en 1309 cet appel, et quand il mourut, en 1314, le chœur n'était pas encore complètement réédifié.



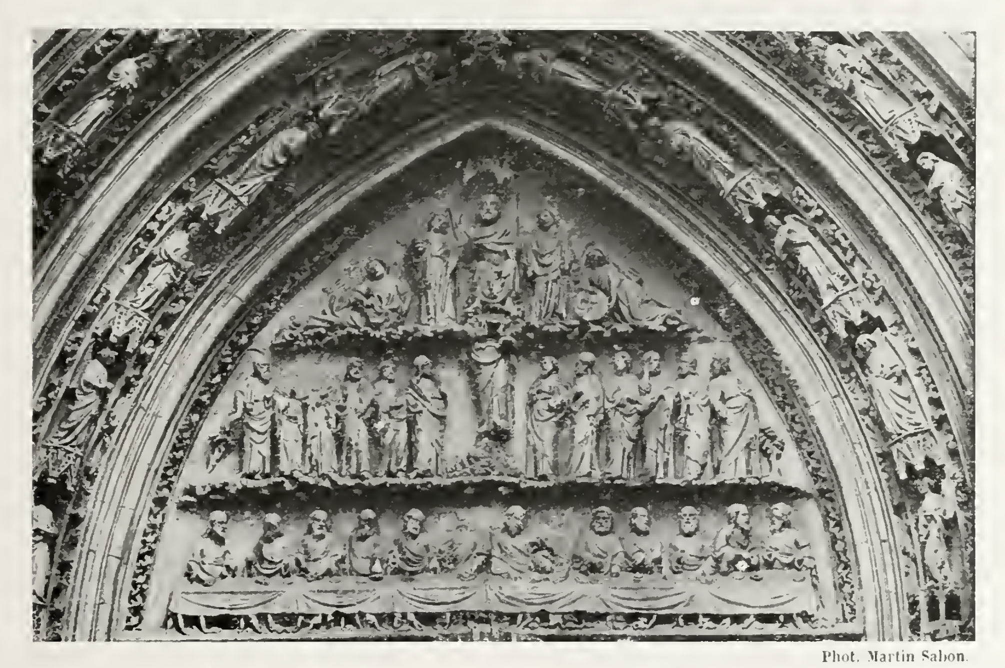
Phot. Martin Sabon.

FIG. 432. — Trois évêques du portail septentrional de Saint-André de Bordeaux.

Au trumeau du portail du transept septentrional, se dresse la statue du pape, bénissant en habits pontificaux; la tête et la main ont malheureusement été refaites, et il est impossible de dire si cette effigie avait le caractère d'un portrait. Les six évêques qui lui font cortège, et où l'on a voulu tour à tour reconnaître les prédécesseurs du pontife sur le siège archiépiscopal de Bordeaux, les suffragants de sa métropole, enfin les membres du clergé bordelais élevés en 1305 au cardinalat, ne sont pas des portraits. En dépit de quelques recherches individuelles, cinq au moins des têtes mitrées semblent être, avec de légères variantes, les répliques d'un même modèle; et cette statuaire correcte reste un peu monotome et froide, en dépit de ses efforts à varier les attitudes sinon les expressions. Comme à Bourges, à Rouen, à Lyon, les statues ici ne

font plus corps avec l'architecture; elles sont posées après coup dans de véritables niches. L'iconographie du tympan offre des particularités notables: la Cène, l'Ascension et le Christ trônant dans sa gloire y sont représentés en trois registres superposés; et dans la mise en page de ces trois scènes, dans certains détails de leur composition, — comme l'attitude des anges portant le soleil et la lune, couchés plus qu'agenouillés au pied du trône du Sauveur, — le sculpteur se détache nettement de la tradition du XIIIe siècle.

Le portail était terminé à la mort de Clément V, mais les statues



Phot. Martin Sabon.

Fig. 455. — Tympan du transept nord de Saint-André de Bordeaux.

posées sur les contreforts de l'abside ne durent être mises en place que quelque temps après. Le style en est déjà différent de celui des évêques du portail et se rapproche de celui des apôtres et évêques adossés aux piliers du chœur et au transept de Saint-Nazaire de Carcassonne. Ce chœur, ce transept et ces chapelles de Saint-Nazaire, alors cathédrale, furent élevés de 1300 à 1321 environ, sous l'épiscopat de Pierre V de Roquefort. Viollet-le-Duc admirait avec raison, pour l'originalité de la composition et la beauté de l'exécution, la corniche qui contourne le chœur et qu'il datait de 1325 environ. Une série de corbeaux, témoins de la persistance des traditions romanes dans la région, y supportent une assise formant larmier et décorée de larges feuilles entre chaque corbeau. Les têtes sculptées sur chacun d'eux sont aussi variées que belles d'expression (fig. 455). Parmi les statues adossées aux piliers, il en est, celle de saint Paul par exemple, qui par l'originalité de l'expression et

le pittoresque des draperies, semblent s'acheminer vers le style des étonnants Apôtres de la chapelle du collège de Rieux, conservés aujourd'hui aux musées de Toulouse et de Bayonne. Ce collège, situé à Toulouse derrière l'abside de l'église des Cordeliers, avait eu pour fondateur Jean de la Tissenderie, cordelier, originaire du Quercy, qui fut élevé au siège épiscopal de Rieux (1324-1348). A ne considérer que leur style, on serait tenté de les dater de la fin plutôt que du milieu du siècle, tant elles rappellent par le style de la draperie, par la facture des longues barbes aux boucles enroulées comme des copeaux, par le caractère si vigoureusement accusé des visages, par la virtuosité âpre de l'exécution, certaines œuvres du xve siècle et même du xve siècle allemand (fig. 456). Leur apparition, à la date que les documents leur assignent, en fait une des curiosités de l'histoire de la sculpture dans le midi de la France, et leur filiation reste obscure.



Phot. Martin Sabon

Fig. 454. — Statue de saint André. Contrefort de l'abside de la cathédrale de Bordeaux.

Chapelles et Chateaux. — Ces chapelles, fondations personnelles que le xive siècle vit s'ériger, et dont les rois, les princes de la famille royale, les riches bourgeois, les corporations multiplièrent les fondations, eurent dans l'histoire de la sculpture un rôle appréciable.

Il s'y développe une statuaire plus intime, si l'on peut dire, plus personnelle, où les effigies des fondateurs et donateurs laïques devinrent un des thèmes le plus souvent traités et contribuèrent aux progrès du réalisme, vers lequel tant de causes concordantes orientaient l'art des imagiers. La plupart de ces chapelles enfin, surtout quand il s'agit de fondations princières, étaient destinées à recevoir les tombeaux des fondateurs, et leurs monuments funéraires, comme leurs statues iconiques, comptèrent parmi les plus importants et les plus caractéristiques du xive siècle. En même temps, les résidences royales, et même les hôtels bourgeois, qui prirent sous l'impulsion des mœurs et des besoins de la vie sociale et mondaine un si grand développement, reçurent aussi la parure d'un grand nombre de statues et de bas-reliefs, dont une bien faible partie est arrivée jusqu'à nous, mais dont les témoignages contemporains permettraient de reconstituer la liste et d'apprécier la valeur. C'est ainsi

que dans la grande salle du Palais, dès le début du siècle, Philippe le Bel — dont la statue équestre fut érigée à l'intérieur de Notre-Dame — avait fait exécuter une série de statues, continuée par ses successeurs, et qui, jusqu'au moment de leur destruction dans l'incendie de 1618, furent parmi les plus célèbres de la capitale. Au-dessus de la galerie des Merciers, l'effigie du ministre Enguerrand de Marigny avait même trouvé place; elle fut brisée par le peuple. Vers la même époque, sur l'emplacement de l'hôtel de ce même Enguerrand de Marigny, le petit-fils de saint Louis, Louis duc de Bourbon, commença l'hôtel du Petit-Bourbon dont la chapelle, construite par son fils Louis II de Bourbon, passait pour la plus riche et la plus ornée qu'on pût voir; elle disparut au XVIIe siècle pour faire place à la colonnade du Louvre. Au collège de Navarre, fondé par Jeanne de Navarre, femme de Philippe le Bel, on voyait les statues du roi et de la reine, et plus tard celle de Nicolas Clamanges et de Jean Textor; et dans la chapelle de Navarre que les deux reines de Navarre, comtesses d'Évreux, ajoutèrent à la collégiale de Mantes, leurs statuettes furent sculptées à côté de celles de leurs patronnes. Ce sont de charmants morceaux, d'une élégance précieuse, et que l'on ne peut d'ailleurs considérer encore comme d'authentiques portraits. Mais elles montrent ce qui pouvait se mêler de jolis maniérismes aux essais de réalisme des imagiers du temps, et combien il est injuste de les accuser, sans distinction, de platitude ou de grossièreté.



Phot. Martin Sabon.

Fig. 435. — Corbeau de la corniche de Saint-Nazaire de Carcassonne.



Phot. André Michel.

Fig. 436. — Apôtre de la chapelle de Rieux.
(Musée des Augustins de Toulouse.)

Les hauts fonctionnaires de la royauté, qui furent pris dans les rangs de la petite noblesse et plus souvent de la bourgeoisie, eurent aussi leurs chapelles et leurs hôtels. Enguerrand de Marigny fit construire à Écouis une église où plusieurs des membres de sa famille eurent leur sépulture

et qui conserve encore une belle statue tombale de Jean de Marigny († 1351); Étienne Barbot, prévôt des marchands sous Philippe le Bel, fit construire et décorer de sculptures un hôtel pillé par l'émeute de 1306; les Bracque fondèrent une chapelle près de leur hôtel, destinée à leur sépulture; les Orgemont cédèrent à la famille royale leur hôtel des Tournelles; Jacques Duchié avait fait construire un hôtel dont la porte était « entaillée de art merveilleux », au dire de Christine de Pisan qui a longuement décrit les splendeurs de cette demeure. « Grant foison de riches bourgeois avoit et d'officiers que on appeloit petits royetaux de grandeur. » Au xve siècle, ces constructions et fondations devinrent plus nombreuses encore et plus importantes.



Phot. de la Comm. des M. H.
Fig. 457. — Statue de la reine de Navarre.
Chapelle de Navarre à Mantes.

A défaut de chapelles particulières et indépendantes, les fondations dans les églises furent en grande faveur chez les bourgeois opulents, et ce furent souvent les veuves et les filles des financiers trop vite enrichis, inquiètes sans doute pour le salut de leurs maris et de leurs pères, qui en prirent l'initiative. Les Arrodes, les Marcel, les Bureau de la Rivière, les Flamel, les Boulard avaient leur chapelle à Saint-Jacques-la-Boucherie, dont, à l'extrême fin du siècle, en 1398, Nicolas Flamel fit peindre et sculpter un portail.

La bourgeoisie prit aussi l'initiative de confréries pieuses, telles que les « Frères de la mort », pour lesquels furent vraisemblablement sculptées les premières représentations de la mort sous la forme d'un squelette (la statue du charnier des Innocents au xve siècle en est restée le type le plus populaire), et figurées en tableaux ou bas-reliefs ces danses macabres, ces histoires ou « Dits des trois morts et des trois vifs » qui deviendront plus nombreuses à mesure que l'idée et la vision de la mort sous sa forme la plus réaliste et la plus hideuse prendront dans la littérature, dans l'imagination populaire, et par suite dans l'art, une plus grande place. C'est au xve siècle que nous en verrons les exemples les plus frappants; mais le mouvement commence dès le xive. Une autre confrérie, celle des Pèlerins de Saint-Jacques, dont le but était de favoriser les pèlerinages, et principalement celui, toujours populaire, de Saint-Jacques-de-Compostelle, avait

été reconnue par Louis X en 1515, et avait acquis de 1517 à 1519, à Paris, entre les rues Saint-Denis et Mauconseil, des terrains pour la construction de sa chapelle et d'un hôpital. Dès 1524, les travaux paraissent avoir été terminés. Les comptes de la confrérie, heureusement retrouvés, ont révélé le nom de l'imagier, Robert de Launoy, qui avait été chargé de « tailler et peindre à fleurs de lys d'or » dix des apôtres de la chapelle ; deux autres étaient l'œuvre de Guillaume de Noutriche. On peut attribuer avec certitude à Robert de Launoy, les cinq figures d'apôtres qui furent retrouvées dans les fouilles faites en 1840 sur l'emplacement de l'ancienne chapelle, et que le musée de Cluny a recueillies. Elles sont encore dans la tradition du XIIIe siècle et du maître des apôtres de la Sainte-Chapelle de saint Louis. Il est probable que c'est pour une confrérie analogue que fut sculptée vers la même époque, dans le premier quart de siècle, la statue de saint Jacques, pittoresquement coiffé d'un chapeau à larges bords, conservée au Musée archéologique de Beauvais.



Fig. 458. — Statue de la chapelle de St-Jacques. (Musée de Cluny.)



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 459. — Statue de saint Jacques. (Musée de Beauvais.)

Avec l'avènement des Valois, commence pour les artistes — qui obtinrent dès lors auprès des rois, comme « varlets de chambres », sergents d'armes, domestiques et familiers, des situations personnelles d'honneur et de confiance — une période de prospérité dont les revers du roi Jean ne semblent pas avoir compromis l'essor et dont le règne réparateur de Charles V devait être la période la plus féconde.

Déjà les successeurs et même les proches immédiats de saint Louis s'étaient sensiblement écartés des règles d'austère simplicité dont il

s'était fait un devoir et une habitude. A plusieurs reprises le saint roi avait dû réprimander ses frères à cause de leur prodigalité. Mais avec l'avénement des Valois, la cour de France « devint le centre le plus brillant du monde »; ses fêtes, ses tournois, ses mœurs donnèrent le ton à l'Europe entière; et autour du roi et des princes du sang, une aristocratie, dont le plaisir et le luxe semblent avoir été la préoccupation dominante, vint se grouper et fit à la monarchie un cortège brillant. Dès 1340, les contemporains signalent les folies de la mode, et quand le désastre de Crécy (1346) révéla la faiblesse et les tares qui se cachaient sous ces dehors fastueux, l'auteur des *Grandes Chroniques* de Saint-Denis y vit un châtiment des péchés et de l'orgueil qui « estoit moult grant en France et meismement ès nobles et en aucun autres : c'est assavoir en convoitise de richesse et en déshonnesteté de vesture ». Après Poitiers, c'est aussi à la noblesse que le peuple s'en prendra : « Les voilà ces beaux fils qui aiment mieux porter perles et pierreries, riches orfèvreries à leurs ceintures et plumes d'autruche au chaperon que glaive et lance au poing. » C'est le moment où se modifie le costume des hommes : « Particulièrement les nobles, les écuyers et leur suite, quelques bourgeois et tous leurs serviteurs, écrit le second continuateur de Guillaume de Nangis, commencèrent à changer de costume et d'habits; ils prirent des robes si courtes et si étroites, qu'elles laissaient apercevoir ce que la pudeur ordonne de cacher. » Les étoffes plus lourdes, de drap ou de velours, des costumes de femmes donnent des plis à cassures plus aiguës dont l'influence se fit bientôt sentir chez les peintres et chez les sculpteurs. Quant aux « grands pourfils et corsès fendus ès costés et lès floutants », les « preudes femmes et bonnes dames debonnares » voulant « estre vestues sans péché » ne les adoptèrent pas, et, sous l'influence de Jeanne de Bourbon, les habits royaux amples et longs, le surcot, la chape et le manteau royal restèrent le costume de cour.

Philippe de Valois avait donné plus de soin aux fêtes, parades et tournois qu'aux grands travaux d'art : la rénovation de Vincennes, continuée par ses successeurs, et l'agrandissement du palais de la Cité, où la sculpture tenait une grande place, datent pourtant de son règne. Jean témoigna aux artistes, jusque dans sa longue captivité, une faveur constante ; mais c'est sous Charles V que furent construites et sculptées les œuvres les plus belles, celles où les tendances nouvelles de l'art se manifestent avec une plénitude décisive.

Christine de Pisan a dit avec une abondance d'admiration cordiale et savoureuse « comment le roi Charles estoit droit artiste et appris ès sciences et des beaux maçonnages qu'il fist faire »; comment il fut sage artiste et « se démonstra vray architecteur, deviseur certain et prudent ordeneur, lorsque les belles fondacions fist faire en maintes places,

notables édifices beaulx et nobles tant d'églises comme de chasteaulx et autres bastiments à Paris et ailleurs.... » Et tous ces édifices, Bastille Saint-Antoine, hôtel de Saint-Paul, dont la chapelle était décorée de « douze figures de pierre représentant les Apôtres, hautes de quatre pieds et demi... » que Charles VI fit plus tard peindre par François d'Orléans; châteaux de Beauté-sur-Marne, de Saint-Germain, Plaisance, Saint-Ouen, Montargis, du Louvre, étaient abondamment ornés de sculptures qui firent l'admiration des contemporains et qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Que ne donnerait-on pas pour les connaître! Raymond du Temple, le grand architecte du Louvre, et l'on pourrait dire le surintendant des Beaux-Arts de Charles V, avait fait à la sculpture une place d'honneur. Les effigies du roi, de la reine, des princes et princesses s'y voyaient en plusieurs endroits et notamment dans cette fameuse « vis du Louvre » qui fut un de ses principaux titres de gloire et servit de modèle à tant d'architectes après lui. Sauval nous en a laissé la description avec les noms des principaux sculpteurs qui participèrent à sa décoration.

« Pour le rendre plus visible et plus aisé à trouver, maître Raimon le jetta entièrement hors d'œuvre en dedans la cour, contre le corps de logis qui regardait sur le jardin. Et pour le rendre plus superbe, l'enrichit par dehors de basses-tailles et de dix grandes figures de pierre couvertes chacune d'un dais, posées dans une niche et portées sur un pied-d'estal : au premier étage, de côté et d'autre de la porte étaient deux statues de deux sergens d'armes que fit Jean de Saint-Romain, et autour de la cage furent répandues par dehors, sans ordre ni symétrie, de haut en bas de la coquille, les figures du Roi, de la Reine et de leurs enfants mâles. Jean de Liége travailla à celle du Roi et de la Reine; Jean de Launay et Jean de Saint-Romain partagèrent entre eux les statues du duc d'Orléans et du duc d'Anjou; Jacques de Chartres et Gui de Dampmartin, celles des dues de Berri et de Bourgogne; et ces sculpteurs pour chaque figure eurent vingt francs d'or ou seize livres parisis. Enfin cette vis étoit terminée des figures de la Vierge et de saint Jean, de la façon de Jean de Saint-Romain; et le fronton de la dernière croisée étoit lambrequiné des armes de France, de fleurs de lis sans nombre, qui avoient pour support deux anges et pour cimier un heaume couronné, soutenu aussi par deux anges et couvert d'un timbre chargé de fleurs de lis par dedans. Un sergent d'armes haut de trois pieds et sculpté par Saint-Romain, gardoit chaque porte des appartemens du Roi et de la Reine qui tenoient à cet escalier. La voûte qui le terminoit était garnie de douze branches d'orgues et ornée dans le chef des armes de LL. MM. et dans les panneaux de celles de leurs enfans, et fut travaillée, tant par le même Saint-Romain que par Dampmartin à raison de trente-deux livres parisis ou quarante francs d'or. »

François Ier n'avait pas tout détruit du Louvre de Charles V; on en voyait encore au début du XVIIe siècle quelques parties debout et intactes; Sauval put les décrire, non plus seulement d'après les comptes, mais *de visu*, par exemple : « La seconde entrée..... comme on voit, fort étroite, bordée de deux tours rondes avec une figure de chaque côté, savoir celle de Charles V et l'autre de Jeanne de Bourbon. » Enfin, à la principale porte de la chapelle du Louvre, qui ouvrait sur la grande salle de parade où le roi tenait ses requêtes, Raymond du Temple avait construit un grand fronton gothique de pierre de taille et Jean de Saint-Romain, sculpteur, « eut six francs d'or ou quatre livres seize sols parisis, pour le remplir ou lambrequiner d'une image de Notre-Dame, de deux anges tenant deux encensoirs et de cinq autres jouant des instruments et portant les armes de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Elle avait quatre toises et demi de large sur huit et demi de long. »

Pour nous faire une idée du style de ces statues, il faut regarder celles qui ont survécu à tant de destructions. Nous parlerons plus loin des monuments funéraires, qui composent la série la plus nombreuse, en dépit de trois siècles de vandalisme, des documents que nous puissions encore étudier. Mais il est légitime de supposer que les effigies du roi et de la reine, sculptées par Jean de Liége pour la vis du Louvre et qui devaient être en place dès 1365 ou 1366, ressemblaient beaucoup à celles qui décoraient le portail de l'église des Célestins et que Christine de Pisan déclare « moult proprement faites ». Ces deux statues ont survécu au naufrage : elles sont aujourd'hui, à leur vraie place, au Musée du Louvre, tout près de l'endroit où se dressaient jadis leurs sœurs jumelles.... Charles V, qui avait fait des Célestins, récemment établis à Paris, ses chapelains intimes et les avait installés entre la Seine et les jardins de son hôtel Saint-Paul, avait posé la première pierre de leur chapelle, « l'an MCCCLXV, le XXIVe jour de may ». Cinq ans après, le 15 septembre 1370, l'archevêque de Sens avait consacré la nouvelle église. Aux verrières du chœur, se voyaient les portraits du roi et de son père à genoux et les mains jointes; au portail de l'église, les images du roi et de la reine. Recueillies après la tourmente révolutionnaire au Musée des Petits-Augustins, elles y furent, par la grâce de Lenoir, baptisées saint Louis et Marguerite de Provence; et c'est sous ce nom que les moulages et les copies s'en répandirent dans le monde. Il suffit de les comparer aux autres représentations que les imagiers et peintres du temps nous ont laissées du roi et de sa femme, pour constater combien celles-ci sont véridiques et vivantes. Ce ne sont pas ici des effigies idéales; mais de véritables et vivants portraits « d'après le vif », pour employer une expression dont la fréquence dans les documents contemporains est un symptôme significatif du mouvement et du besoin général des esprits. Ils témoignent qu'à cette date, la sculpture avait déci-



LE ROI CHARLES V

STATUE DE PIERRE AUTREFOIS AU PORTAIL DES CÉLESTINS

(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin, Paris

dément pris contact avec la nature individuelle ; le long travail de préparation dont les statues funéraires, à défaut de tant d'autres témoins disparus, permettent de suivre les tâtonnements et les conquêtes successives, aboutissait à un chef-d'œuvre. La reine Jeanne, « pleine de moult bonnes mœurs », comme écrivait Froissart, toute dévouée à ses devoirs d'épouse et de mère, et qui, « pour obvier à vagues paroles et pensées durant le repas avait un prud'homme au bout de la table qui sans cesse disait gestes et mœurs d'un bon trespassé », avait reçu du ciel toutes les qualités morales qui font une femme chère à son mari et à ses fils, mais la beauté lui avait été déniée. Elle n'avait guère que trente ou trente-deux ans



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 440. — Tours découronnées du donjon de Maubergeon à Poitiers, avec les statues des preux et des preuses.

quand fut taillée la statue des Célestins, et elle y paraît presque une vieille femme. C'est, il est vrai, un des caractères constants du « réalisme » et surtout du réalisme commençant, de « vieillir » ses modèles ; mais tous les portraits que nous avons de Jeanne de Bourbon sont d'une concordance accablante. La statue de Charles n'est pas flattée non plus, mais on la sent fidèle, et que de fine bonhomie dans cette interprétation précise et directe de la ressemblance individuelle ! Christine de Pisan a laissé du roi un portrait à la plume, sans doute un peu flatté ; mais — à la barbe près, que le roi ne porte dans aucune des statues qui nous sont parvenues, et aussi aux yeux, qui restent conventionnels, les imagiers n'étant arrivés que beaucoup plus tard à observer et à interpréter avec une fidélité individuelle ce détail de la figure humaine, — on y trouvera des traits bien concordants : « le visage de beau tour, un peu longuet, grant front et large ; avait sourcilz en archiez, les yeuls de belle forme,

bien assis, chasteins en couleur et arrestez en regard, hault nez assez et bouche non trop petite et tenues lèvres; assez barbu estoit et un peu les os des joues haults; le poil ne blanc ne noir, la charnure clere brune, mais la chière est assez pale, et croy que ce, et ce qu'il estoit moult maigre, luy estoit venu par accident de maladie. » Et cette attention à décrire un visage, ce portrait à la plume d'une précision méticuleuse et naïve, est aussi un signe du temps, une date dans la littérature comme la statue des Célestins dans l'histoire de l'art.

Quel fut l'auteur de cette statue? Nous avons vu que Jean de Liége avait taillé les statues du roi et de la reine pour la vis du Louvre; nous savons qu'il reçut par mandement du roi, au mois de décembre 1368, mille francs d'or « à cause d'une tombe d'albastre et de marbre que nous li faisons faire, laquelle nous avons ordonné estre mise au cueur de l'église de Rouen où nous voulons que nostre cueur soit enterré quand il plaira à Dieu que nous yrons de la vie à trespassement; » enfin c'est encore à Jean de Liége que le roi fit la commande des tombeaux qu'il voulut élever à son fou, Thévenin de Saint-Léger († 1374) en l'église Saint-Maurice de Senlis (un autre fou du roi avait été enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois et avait aussi reçu une magnifique sépulture). Peut-on supposer que le même imagier avait reçu mission d'exécuter les statues des Célestins? Il est impossible de l'affirmer, dans l'ignorance où nous sommes d'aucune œuvre authentique de sa main. Il faut retenir que cet artiste, élève et successeur de Jean Pépin de Huy, qui était établi à Paris et habitait près la croix du Trahoir, c'est-à-dire près de la porte Saint-Honoré et la rue de l'Arbre-Sec, tout près du Louvre, était en grand crédit auprès de Charles V. Nous verrons que les maîtres flamands établis à Paris au xive siècle ne paraissent pas y avoir rien apporté que l'on puisse dire spécialement « flamand », et que l'influence du milieu parisien se fit de tout temps sentir dans leur manière. Y eut-il entre le style et le réalisme d'un Jean de Saint-Romain ou d'un Raymond du Temple (qui fut aussi sculpteur), c'est-à-dire de deux maîtres d'origine purement française et « parisienne », et le style des imagiers venus des Flandres, des différences dès lors appréciables? Les éléments de comparaison nous font trop défaut pour en décider; mais on serait tenté de supposer plutôt des influences « parisiennes » dans une effigie comme celle du Charles V des Célestins, et si, comme il est vraisemblable, le chantier du Louvre fut, sous la direction de Raymond du Temple, l'un des plus importants foyers de la sculpture de la seconde moitié du xive siècle, c'est dans une œuvre de cette qualité que nous avons le plus de chance d'en retrouver une émanation et un reflet.

Quelques années plus tard, aux contreforts adossés à la tour septentrionale de la cathédrale d'Amiens et à la chapelle Saint-Jean-Baptiste,

construite par le cardinal de Lagrange vers 1375, venait prendre place



Phot. de la Comm. des M. H

Fig. 441. — Jeanne de Boulogne, seconde femme du duc de Berry.
Statue couronnant un contrefort de la claire-voie au-dessus du manteau de la cheminée de la grande salle, au palais de Poitiers.

une série de statues qui étaient aussi des portraits et qui nous restent, avec celles des Célestins, comme les documents les plus importants pour

l'histoire de la sculpture sous le règne de Charles V. Le roi y est encore représenté, mais plus âgé et même cassé par l'âge ; la tête semble fléchir sous le poids de la couronne ; les traits sont plus tirés et la peau plus flétrie ; il porte le manteau fendu sur l'épaule droite et relevé sur le bras gauche ; il tient à deux mains le sceptre fleurdelysé. Il est monté sur une console que soutient un petit personnage accroupi et barbu, à la figure couverte de rides et d'une exécution pleine de verve. Après la statue du roi, viennent celles de Bureau de la Rivière, du petit dauphin (plus tard Charles VI), de saint Jean-Baptiste, du cardinal de Lagrange lui-même, du duc Louis d'Orléans et de la Vierge (celle-ci refaite au XIXe siècle). La statue de saint Jean-Baptiste, à la chevelure hirsute, à la barbe descendant en larges boucles sur la tunique en poils de chameau, drapé dans un ample manteau qui retombe en plis multiples avec des ondulations de lanières déroulées, est une œuvre puissante et tout à fait caractéristique. La sculpture française a atteint alors une plénitude d'expression et d'exécution qui semble présager une ère de chefs-d'œuvre.

Les statues des preux et des preuses qui décorent les murs extérieurs ou les grandes salles des châteaux — et dont, à défaut de celles de Pierrefonds, on peut se faire une idée par celles de la tour Maubergeon construite vers 1385 par Guy de Dammartin, au palais du duc de Berry à Poitiers, — avaient aussi le caractère, la noblesse et l'ampleur. Courajod écrivait, à propos des statues de la cheminée de la grande salle du Palais, qu'elles paraissent par leur réalisme mitigé, par le jet de leurs draperies amples sans exagération, appartenir à l'école d'André Beauneveu, « c'est-à-dire à cette école fondée à Paris par des artistes venus de la Flandre et du Hainaut, et qui semble avoir pondéré ses tendances natives au contact de l'élément parisien, en même temps qu'elle entrait en rapport avec l'école gothique italienne. » C'était une double conjecture, dont la seconde au moins lui apparut, à l'examen, inutile à maintenir. Nous verrons bientôt que la première ne semble pas non plus justifiée par une étude attentive des faits ; le réalisme du XIVe siècle ne fut pas spécialement « flamand », et son berceau ne saurait être localisé dans une province unique. Les statues de la tour Maubergon, celles de la cheminée de la grande salle postérieures à 1389, mais antérieures à l'entrée en scène de l'atelier de Dijon, peuvent être, aussi bien que celles de Charles V et de Jeanne de Bourbon, considérées comme tout à fait caractéristiques de l'école française à la fin du XIVe siècle.... Mais nous rattacherons à l'histoire de la sculpture au XVe siècle, l'étude des travaux executés pour le duc de Berry.

STATUAIRE FUNÉRAIRE. — Les ateliers des « tombiers » furent, au cours du XIVe siècle, le champ d'essai principal et comme le grand labo-

ratoire du réalisme; c'est par eux d'abord que le portrait s'introduisit dans la statuaire. A l'effigie purement commémorative et « idéale », on voit, dès la fin du XIII[e] siècle, succéder sur les tombeaux des figures où se fait sentir un effort, plus ou moins efficace, à fixer quelques traits plus individuels, et c'est comme un apprentissage où les sculpteurs apprennent lentement à copier, déjà peut-être d'après des moulages pris sur nature, le visage humain dans sa diversité. M. É. Bertaux a cru reconnaître sur la statue tombale d'Isabelle, femme de Philippe le Hardi, à Costanza en Calabre, la copie ou l'interprétation d'un moulage, et la plus ancienne des tombes royales de Saint-Denis sur laquelle on puisse constater ce caractère est justement celle de Philippe III le Hardi. Il était mort à Perpignan en 1285 et ses entrailles avaient reçu dans la cathédrale de Narbonne une sépulture, décorée d'une statue et de bas-reliefs, dont il ne subsiste rien; le reste de son corps, ramené à Saint-Denis, y attendit un tombeau jusqu'en 1298; Pierre de Chelles et Jean d'Arras, en eurent la commande, et la veuve de celui-ci recevait, en 1307, un paiement de 110 sols parisis « *pro operibus factis per eum dum vivebat circa sepulturam domini regis Philippi* ». De ce tombeau qui était de marbre noir, il ne reste que la statue de marbre blanc, « la première, au rapport de Dom Germain Millet, qui ait esté faite de marbre à aucun roy ».



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 442. — Tête de la statue tombale de Philippe III le Hardi (abbaye de Saint-Denis).

Ces marbres venaient, pour la plupart, de la vallée de la Meuse, et les marbriers qui les travaillèrent furent souvent originaires du même pays. Jean Pepin d'Huy, « tombier, entailleur d'alabastre et bourgeois de Paris », qui fut chargé par la comtesse Mahaut d'exécuter le tombeau qu'elle se proposait d'ériger, dans l'église des Cordeliers, à son fils Robert d'Artois, mort en 1317, appartenait sans doute à cette colonie d'artistes flamands que l'on trouve à Paris dès le commencement du XIV[e] siècle et qui habitaient la rue Mauconseil, près de la porte Saint-Denis qui s'appelait alors la « porte aux peintres ». C'est là que se trouvaient les

boutiques des peintres et imagiers, et que se tenait le marché des statues « colorées et dorées, des ornements d'église en pierre et en bois richement façonnés. » L'effigie de Robert d'Artois, que Pierre de Bruxelles fut chargé de peindre en 1320 et qui était garantie par une armature en fer au-dessus de laquelle étaient un dais et quatre courtines, n'a guère de réaliste que le costume de chevalier dont est revêtu le jeune prince : chemise de mailles avec chaperon rabattu sur les épaules et sur la poitrine, recouverte d'une cotte d'armes tombant jusqu'aux genoux; chausses de mailles avec armure de fer battu sur le devant des jambes; baudrier orné de têtes en relief soutenant l'épée; l'écu suspendu par un cordon à l'épaule droite; les mains jointes sur la poitrine; les pieds éperonnés posant sur un lion. Cette statue, en marbre, est le seul morceau qui nous reste d'un maître qui paraît avoir été en grand honneur auprès de la comtesse Mahaut. Entre autres travaux qu'elle lui confia, on trouve la sépulture d'un autre de ses enfants, celles de son mari et de son père. Pour ce dernier tombeau, il n'eut à fournir que la dalle de marbre sur laquelle reposait la statue en ronde bosse, exécutée en argent par Guillaume Le Perrier, orfèvre parisien. De toutes ces œuvres, comme de celles qu'il exécuta pour plusieurs monastères de Saint-Omer, d'Arras et de l'Artois, nous ne connaissons plus rien, sinon, par un dessin de Gaignières, le tombeau sur lequel était « gravée » l'effigie de Jean, frère de Robert, mort en bas âge.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 415. — Tombe gravée (cathédrale de Châlons-sur-Marne).

Ces tombes gravées furent au XIVe siècle d'un usage courant, et la fabrication dut en être, d'un bout à l'autre du pays, singulièrement abondante. Le dallage de nos églises en était presque uniquement composé à la fin du XVe siècle et, quoiqu'on en ait détruit des milliers, il en reste encore beaucoup qui mériteraient d'être soigneusement relevées. Gaignières en avait fait dessiner des centaines; Millin, Willemin, le baron Taylor, Guilhermy, Viollet-le-Duc en ont reproduit un grand nombre. Si jamais on en dressait méthodiquement le *corpus*, il aurait pour l'histoire de l'art, du costume et spécialement du dessin une grande importance. Un nombre considérable de ces « tombes plates » étaient de cuivre gravé ou légèrement modelé; elles ont toutes été fondues. Celles qui sont

arrivées jusqu'à nous sont en pierre. Le trait y est tracé avec une fermeté remarquable et, sur les plus belles, avec une simplicité, une science et une élégance expressive dignes d'admiration. Les inscriptions, les motifs d'architecture, les écussons et armoiries y fournissent les éléments d'une ornementation qui est souvent d'une grande richesse, mais la figure y conserve toujours sa valeur essentielle. Le trait gravé était généralement rempli de plomb ou de mastic de couleur, quelquefois de minces lamelles de métal. Sur un certain nombre, on employa des incrustations de marbres, blancs pour le visage, noirs pour les vêtements; mais les plus belles sont celles où la forme est exprimée, sobrement résumée, nerveusement inscrite par le simple jeu des traits gravés dans la pierre, et c'est au XIVe siècle que l'on trouverait les chefs-d'œuvre du genre.



Fig. 444. — Statue tombale de Blanche de Champagne.

Les effigies de femme surtout y sont d'une grâce exquise; moins simples sans doute et moins austères que dans les nobles statues tombales du XIIIe siècle, affinées d'une nuance de coquetterie subtile et insinuante qui prolonge sur la pierre ou le marbre funéraires comme un posthume désir de plaire, aussi délicatement exprimé par les sculpteurs en ronde bosse que par les dessinateurs des plates tombes gravées. L'intention du portrait proprement dit n'y apparaît en somme qu'assez tardivement; ce n'est d'abord pas sur les traits individuels et caractéristiques que, pour ces figures féminines, les imagiers semblent s'être préoccupés d'insister et de mettre l'accent. Dans leurs coiffes serrées, enfermant et cachant les cheveux sous la double prison de la résille à mentonnière et du voile, presque toutes les « gisantes » de la première moitié du siècle apparaissent sur leurs tombeaux, toujours jeunes et souriantes; même si la mort les a prises à l'extrême vieillesse, leur figure n'a pas de rides. Blanche de Champagne, qui mourut en 1283 et fut enterrée à l'abbaye de la Joie, près d'Hennebont en Bretagne, était représentée en une effigie de cuivre, posé au marteau par minces plaques sur une âme de bois; la statue, aujourd'hui au musée du Louvre, fut exécutée à Limoges dans les premières années du XIVe siècle et reste le témoin à peu près unique d'une série nombreuse, dont les dessins de Gaignières nous ont conservé quelques reproductions. Le tombeau de cuivre qui avait été élevé au

XIIIe siècle dans sa cathédrale à Eudes de Sully, évêque de Paris, et sur lequel on lisait la signature : *Stephanus de Boisses me fecit*, était vraisemblablement d'un travail analogue. Marguerite d'Artois, morte en 1311, femme de Louis de France, comte d'Évreux, dont la charmante statue tombale de marbre, aujourd'hui à Saint-Denis, était aux Jacobins de Paris placée à côté de celle de son mari (mort en 1319), paraît presque comme une sœur jumelle de Blanche de Champagne, tant le dessin de la figure, l'attitude, l'ajustement et le parti de la draperie de l'une à l'autre se ressemblent. On dirait que, pour la représentation de la « grande dame », ce type de figure devint alors de mode dans les ateliers des tombiers. La statue de femme inconnue qui passa longtemps pour Marie d'Avesnes, aujourd'hui au musée du Louvre, appartient à la même série, et il ne faut pas chercher davantage de ressemblance individuelle dans les effigies de Blanche de France, fille de saint Louis, morte en 1320 (marbre, basilique de Saint-Denis), de Clémence de Hongrie, femme de Louis X (?) (morte en 1325), ou de Jeanne de Flandre, femme d'Enguerrand IV, sire de Coucy, entrée en religion après la mort de son mari (en 1311), morte en 1339 abbesse de l'abbaye du Sauvoir-sous-Laon, où elle fut enterrée et représentée sur son tombeau, conservé aujourd'hui à Saint-Martin-de-Laon, dans le costume des dames Bénédictines de l'ordre de Cîteaux, la crosse abbatiale passée dans son bras gauche.

La jolie tête de femme provenant d'une statue tombale que conserve le musée d'Arras se rattache à la série dont la statue de Marguerite d'Artois est un des plus charmants spécimens, mais quelques nuances plus individuelles commencent à s'y introduire, et l'admirable tête mutilée du musée des Augustins, à Toulouse, offre, avec ses yeux mi-clos, le dessin si personnel de sa bouche sensuelle, les boucles de cheveux échappées de la résille, un des exemples les plus saisissants de ce type, d'abord conventionnel ou idéaliste, évoluant sous l'action de la nature plus attentivement et efficacement interrogée. Dans la souriante Dorothée de Poitiers, chanoinesse de Mons, morte en 1382, du musée de Mâcon (provenant de Pierre-en-Bresse), le naturalisme devient également très sensible et efficace; mais nous sommes ici à la fin du siècle, dans la période où, de toutes parts, le réalisme tend à triompher des anciennes conventions.

Dès le milieu du siècle, on peut suivre son action et ses progrès dans des statues comme celle de Jeanne de France, femme de Philippe, comte d'Évreux, morte en 1349, jadis aux Jacobins de Paris, aujourd'hui au musée du Louvre, et qui n'est pas d'ailleurs sans avoir quelque analogie avec celle de Blanche d'Évreux, seconde femme de Philippe VI, morte en 1398, basilique de Saint-Denis. Mais dans celle-ci l'accentuation individuelle est plus marquée et l'on dirait que, dans la déformation de la

lèvre inférieure, on retrouve les tares du moulage pris sur le cadavre et qui aurait servi de modèle au sculpteur.

Cette évolution paraît sans doute plus précoce et plus sensible dans la série des effigies funéraires viriles; mais là encore la science du portrait proprement dit demanda un long apprentissage, et plus de deux tiers de siècle se passèrent avant que l'œil eût appris à discerner sur la forme vivante, et la main à inscrire dans la pierre ou le marbre, les détails signalétiques d'une ressemblance authentique. Du Philippe III au Charles V, qui marque l'aboutissement de cette première et décisive étape, il y eut comme une prise de possession graduelle, mais qui n'alla pas partout du même pas et où l'on pourrait noter, selon les ateliers, plus d'une défaillance et d'un recul. La série des effigies royales de Philippe le Bel et de ses fils : Louis X le Hutin, Philippe V et Charles IV, exécutées dans le même atelier et à peu près en même temps, entre 1327 et 1329, se ressemblent entre elles, avec leurs figures aplaties, beaucoup plus, vraisemblablement, qu'elles ne ressemblaient aux originaux. S'il ne faut chercher aucune authenticité iconique dans la statue du « bon comte Haymon, jadis comte de Corbeil », qui fut exécutée dans le premier tiers du XIVe siècle — plus de trois cents ans après sa mort — pour l'église Saint-Spire de Corbeil qu'il avait fondée, du moins le sculpteur voulut-il, — pour le costume pareil à celui des statues de Robert d'Artois, des comtes d'Étampes, de Valois, d'Évreux, — copier exactement la nature, sans se mettre en souci de vérité historique, et même pour donner au visage aux pommettes saillantes, au menton proéminent et aigu, une certaine individualité. Le tombeau, placé dans un enfeu fermé par une grille, décoré de petits bas-reliefs, non seulement sur le sarcophage mais même sur la muraille, et, au-dessus de la niche, d'une riche ornementation, appartenait à un type qui, antérieur assurément au XIVe siècle, prit au cours de ce siècle un grand développement. Les dessins de Gaignières et ceux de Millin nous en ont conservé une série nombreuse et l'on trouve encore dans



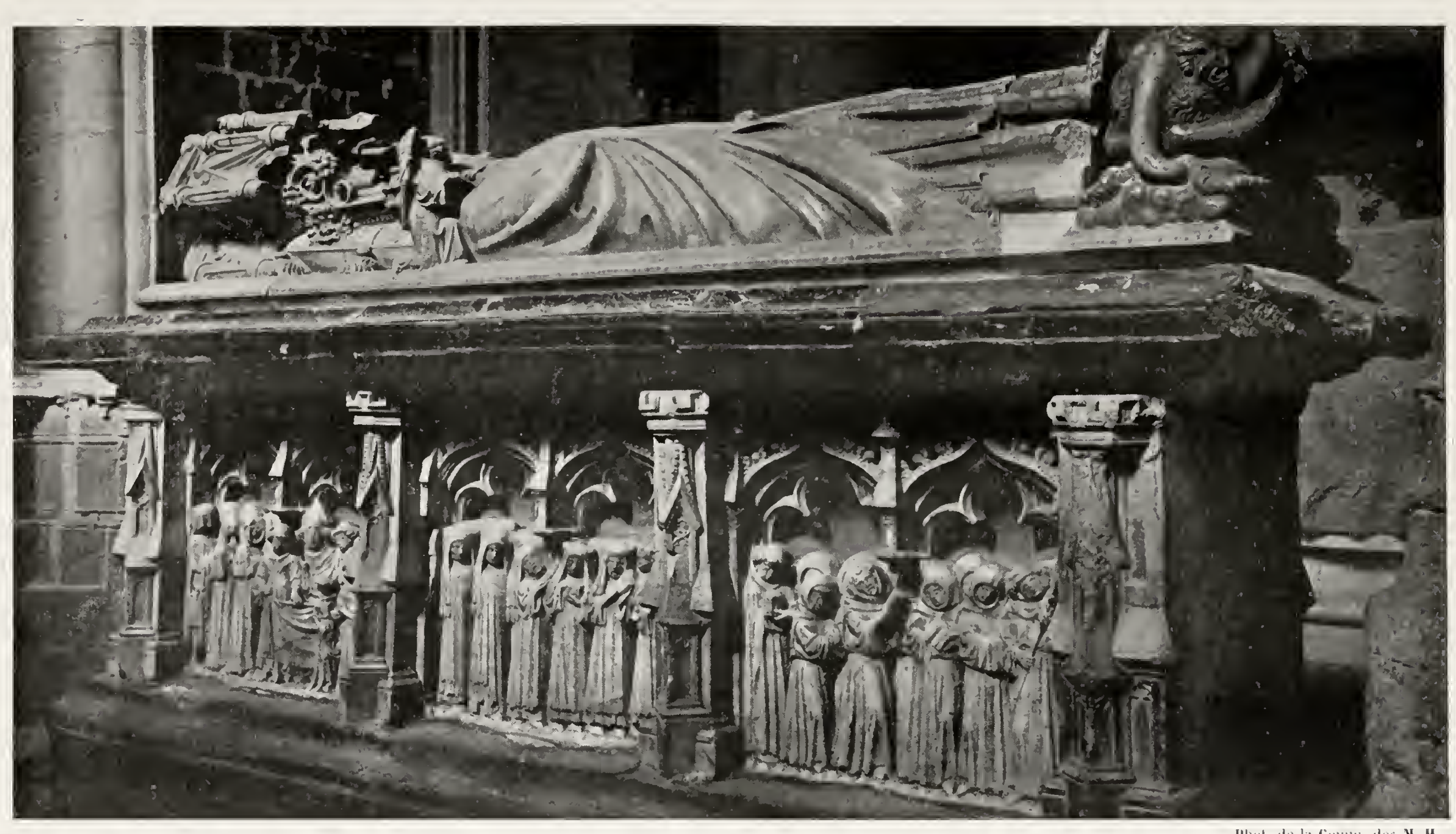
Phot. R. Kœchlin

Fig. 415. — Tête provenant d'une statue tombale.
(Musée des Augustins à Toulouse.)

beaucoup de nos églises des témoins de ce type échappés à la destruction. Les murs autour du gisant — ou des gisants, car souvent le mari et la femme sont placés côte à côte — se garnissent de figurines, d'arcatures ou de bas-reliefs comme les parois du tombeau; au-dessus de l'archivolte de l'enfeu, des gables — quelquefois doubles — épanouissent leurs fleurons (voir par exemple les tombeaux d'un chevalier et de sa femme à l'église Saint-Martin de Pont-à-Mousson; celui d'un évêque à Ambronay (Ain), datant de la fin du xive siècle). Sur le tombeau de Jean Thil, mort en 1306, et enterré dans le prieuré de Saint-Thiébaud-en-Auxois, deux anges à côté du gisant tiennent l'encensoir et la navette à encens; à ses pieds deux moines lisent; et ces quatre figurines sont d'une grâce exquise et pleine de naturel; un grand bas-relief encastré dans le fond de la niche, au-dessus du sarcophage, représente le convoi du mort, la procession des moines portant la croix et les cierges, l'abbé en chape tenant le livre d'une main et le goupillon de l'autre qu'il trempe dans un bénitier porté par un enfant de chœur. Derrière, s'avance la veuve éplorée, cheveux épars et vêtements traînants, avec les pleureuses qui l'accompagnent. Au-dessus du cortège, le Père Éternel, assis sur son trône, entouré de nuages, reçoit l'âme du défunt.... Et ce thème des funérailles n'est pas non plus nouveau et spécial au xive siècle, mais il s'y développe et s'y espace en figurines plus nombreuses et de pantomime plus mouvementée.

L'un des plus importants monuments de cette série, pour la seconde moitié du xive siècle, celui de l'évêque Hugues de Châtillon, mort en 1352, est encore en place dans le chœur de l'église de Saint-Bertrand-de-Comminges. Le gisant pose la tête sur un coussin brodé que surmonte un dais richement sculpté; deux petits angelots s'agenouillent et veillent à son chevet. La tête est admirable; elle a les yeux clos, comme presque partout dans le Midi (voir, entre beaucoup d'autres exemples, la statue de Guillaume Durand, évêque de Mende, l'auteur du *Rationale*, mort en 1328, conservée au musée de Toulouse). Sur les côtés du sarcophage se déroule, en une série de groupes séparés par des pilastres et abrités sous des arcades géminées, la cérémonie des funérailles. L'animation des personnages du cortège, la vivacité avec laquelle ils expriment leur douleur annoncent déjà les scènes pathétiques des « plourants » du xve siècle.

Ce tombeau, placé au milieu du chœur, ne pouvait emprunter pour le développement de ses thèmes iconographiques le secours des parois voisines. Au contraire, les monuments funéraires appliqués contre les murs présentaient, sur une surface verticale, comme le « développement » de toutes les parties constitutives du mausolée. Nous avons déjà parlé du monument de l'évêque Radulphe, à Saint-Nazaire de Carcassonne, qui



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 446. — Tombeau de Hugues de Châtillon, dans l'église de Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne).

date du milieu du XIIIe siècle (v. p. 192). Au commencement du siècle suivant, contre le mur occidental de la chapelle nord de la même église, on élevait, à l'évêque Pierre de Roquefort, qui avait fait rebâtir le chœur et deux chapelles voisines du transept, un monument plus important encore. L'évêque se dresse, comme sur un socle, sur le sarcophage figuré par un simple placage; un chanoine et un diacre l'accompagnent dans deux arcatures latérales surmontées, comme celle qui abrite l'évêque, d'un gable fleuronné.

Enfin, au cours du XIVe siècle, une variante nouvelle s'introduisit dans le dispositif des monuments funéraires. On avait déjà construit antérieurement des tombeaux abrités derrière le maître-autel comme sous un catafalque: au XIVe siècle, on en vit qui vinrent s'adosser à la clôture du chœur, ouvrant leur niche du côté du collatéral et appuyant leurs bas-reliefs intérieurs contre la paroi du sanctuaire. Saint-Just de Narbonne, Saint-Étienne de Limoges en conservent les plus beaux exemples. A Narbonne, l'archevêque Pierre de la Jugie, mort en 1376, repose sur un double sarcophage à deux rangées de bas-reliefs superposés (pour compenser la différence de niveau entre le chœur et le collatéral); deux anges enlèvent son âme au ciel. Des évêques dans des niches avec gables et, au-dessous, des chanoines deux par deux assistent aux obsèques. A Limoges, les tombeaux de Raynaud La Porte et de son neveu Bernard Brun sont plus remarquables encore. Raynaud La Porte, originaire du Limousin et d'abord évêque de Limoges en 1294, vint à Paris en 1309 comme commissaire délégué par Clément V au procès des Templiers, puis fut appelé à l'archevêché de Bourges le 31 décembre 1316, nommé évêque d'Ostie et cardinal prêtre aux titres des saints Nérée et Achillée en 1320, et mourut à Avignon, le 12 septembre 1325. Son corps fut rapporté à Limoges et reçut dans la cathédrale, à droite du chœur, vis-à-vis de la sacristie des chanoines, une magnifique sépulture. Devant la statue du prélat, deux anges soulèvent une courtine — et ce motif d'importation italienne est unique, à cette époque, en France. La tombe d'ailleurs est un travail absolument français. Sur le sarcophage, des chanoines prennent part aux funérailles; sur les murs intérieurs du mausolée, des bas-reliefs représentent le Christ, la lapidation de saint Étienne, le prélat agenouillé devant l'Enfant Jésus et sainte Valérie présentant sa tête à saint Martial, motif populaire entre tous dans l'iconographie limousine.

Bernard Brun, chanoine de Saint-Étienne de Limoges et doyen du chapitre de la cathédrale, fut élevé en 1327 sur le siège épiscopal du Puy, en 1342 sur celui de Noyon et en 1347 sur celui d'Auxerre; il mourut en 1349 et, comme son oncle, voulut être inhumé dans la cathédrale de son pays natal. Sa statue, dont la tête est en marbre, repose sur un sarco-



Phot. de la Comm. des M. H.

FIG. 447. — TOMBEAU DE BERNARD BRUN, CATHÉDRALE DE LIMOGES

phage où sont sculptés huit chanoines. Aux murs intérieurs, quatre bas-reliefs représentent : le Couronnement de la Vierge, dont les draperies sont très caractéristiques du style de la seconde moitié du xive siècle; le Christ juge entre la Vierge et saint Jean agenouillés; sainte Valérie offrant sa tête à saint Martial; enfin le Christ crucifié entre Marie et Jean, dont l'expression pathétique est fort belle. — En 1355, dans l'église des Jacobins de Paris, un tombeau de bronze, décrit par Pipagnol de La Force et gravé par Millin, avait été élevé à Humbert, dauphin du Viennois. Le sarcophage était entouré de vingt et une figures représentant la cérémonie des funérailles, et les symboles des Évangélistes étaient sculptés aux quatre coins.

Les papes français d'Avignon, originaires des provinces méridionales et qui exercèrent sur l'art du Midi une influence si efficace, adoptèrent pour leurs tombeaux le type du mausolée à catafalque, dont le monument de Charles d'Artois, à Saint-Denis, était un des plus beaux exemples connus. Mais la sculpture de ces sépultures pontificales n'égale pas en finesse celle des monuments de Limoges, de Carcassonne et de Narbonne. La statue de Jean XXII, à Notre-Dame-des-Dôms d'Avignon, est moderne, mais l'édicule qui l'abrite, très restauré d'ailleurs, fut exécuté de 1334 à 1345 environ et serait l'œuvre d'un artiste du Nord, nommé Jean de Paris. Du monument d'Urbain V, mort en 1370, qui était aussi à catafalque et s'élevait dans l'église des Bénédictins d'Avignon, il ne reste, au musée Calvet, que la statue en albâtre, puissante mais lourde. Le tombeau de Clément VI, à la Chaise-Dieu, de même style, exécuté d'après les documents recueillis par M. Maurice Faucon, de 1346 à 1351, serait l'œuvre de trois maîtres : Pierre Roye, Jean de Sanholes et Jean David.

C'est dans les sépultures royales de Saint-Denis que nous voyons, comme il est naturel, intervenir, au cours du xive siècle, les imagiers dont le rôle fut le plus décisif dans l'évolution de l'art contemporain. C'est André Beauneveu qui exécuta les trois statues tombales de Philippe VI, mort en 1350, de Jean le Bon, mort en 1364, et de Charles V. Chacun de ces princes eut, selon la coutume, plusieurs tombeaux. Les entrailles de Philippe VI avaient été déposées dans une sépulture spéciale, aux Jacobins de Paris; son cœur, à l'abbaye de Bourgfontaine en Valois; son corps, à Saint-Denis. Nicolas Bonfons a remarqué, en décrivant la statue des Jacobins (qui est aujourd'hui conservée au musée du Louvre), que « ce portrait est différent de celui qui se voit au monastère de Saint-Denis en France, d'autant que cestuy représente son jeune aage, l'autre de Saint-Denis représente l'aage plus ancien où il est mort ». Les deux statues paraissent pourtant avoir été faites par le même artiste. Il ressort de deux mandements du roi Charles V, du 25 octobre et du 12 décembre 1364, « en son hostel lez Saint-Pol », qu'il avait commandé, à son « amé Andrieu Biauneveu, nostre ymager », les « tumbes ordonées estre faittes

pour nostre chier seigneur et aymé le roy Philippe et nostre très-chier seigneur et père », en même temps que pour la reine Jeanne et pour lui-même. Il s'agissait des tombes de Saint-Denis; mais l'analogie de facture avec la statue des Jacobins permet d'attribuer celle-ci au même atelier. Le roi est vêtu d'une robe que recouvre un ample manteau, ouvert sur le côté droit et attaché sur l'épaule par un gros fermail; la main droite porte le sceptre; la gauche ramenée sur la poitrine soutient le sachet en peau de daim qui figure les entrailles du défunt. Il porte la couronne inaugurée par les Valois, « la très-grant, très-belle et meilleure couronne... en laquelle a quatre grands florons et quatre petits garnis de pierrerie ». Celle que l'on voit aujourd'hui sur la statue du Louvre n'est qu'une copie, mais une copie exacte de l'original, qui était en orfèvrerie.

Sur la statue de Charles V, exécutée par son ordre, seize ans avant sa mort, pour la sépulture de Saint-Denis, un cercle de marbre qui surmonte



Fig. 448. — Statue tombale de Philippe VI.
(Musée du Louvre.)

les cheveux servait de support à une couronne rapportée de métal qui a disparu. Le tombeau où le roi et la reine reposaient côte à côte « était de marbre blanc avec quantité d'ornements tout autour ». De ces ornements, il ne reste que quelques débris mutilés recueillis dans les chantiers de la basilique, mais que l'on peut identifier à l'aide des dessins de Gaignières.

Le cœur du roi avait été porté à la cathédrale de Rouen et ses entrailles à Maubuisson, auprès de la princesse Bonne de Luxembourg, sa mère, ainsi qu'il l'avait ordonné. C'est à Jean de Marville qu'avait été, comme nous le verrons, commandée la statue destinée au tombeau de Rouen.... Si l'on compare le gisant de Saint-Denis aux deux autres statues de Charles V exécutées aussi de son vivant et dont nous avons déjà parlé (celle des Célestins et celle d'Amiens), on est d'abord et surtout frappé des différences qu'elles présentent entre elles. Mais à l'examen on retrouve bien dans la construction du visage et dans ses proportions des rapports constants, et ces coïncidences ont permis à M. Jean Laran d'établir que les imagiers du roi, si différents qu'ils aient pu être, avaient soigneusement mensuré leur modèle. Le Charles V d'André Beauneveu est plus jeune de dix ans que celui de l'auteur inconnu de la statue des Célestins :

mais la même expression de bonhomie un peu narquoise se retrouve sur les lèvres et dans le regard des deux effigies, celle de Beauneveu étant d'ailleurs d'un réalisme un peu plus lourd et massif.

L'œuvre de Beauneveu, comme celle des Thomas Privé et Robert Loisel, les auteurs du tombeau de Duguesclin, se rattache surtout aux années qui suivirent la mort de Charles V ; c'est dans le tome III de cette Histoire qu'elle trouvera sa place naturelle avec les imagiers des ducs de Berry, d'Orléans, de Bourgogne et d'Anjou.

Les madones du xive siècle. — De toutes les séries de la statuaire du xive siècle, la plus nombreuse est celle des madones ; la dévotion à Marie les multiplia dans toutes les provinces, et si l'on entreprenait jamais d'en dresser la liste complète et d'en publier un *corpus*, il faudrait, pour mener cette enquête, beaucoup de collaborateurs et beaucoup de volumes. Ceux qui l'entreprendraient d'ailleurs ne seraient pas toujours payés de leurs peines par la valeur des œuvres qu'ils mettraient au jour ; mais de temps en temps d'exquises surprises les dédommageraient de beaucoup de déceptions. C'est qu'en effet il y eut dans cette production énorme, on pourrait dire dans cette fabrication commerciale, beaucoup d' « articles courants » sans aucune valeur, et qui ne sont pas plus dignes de compter dans l'histoire de l'art au xive siècle que, dans celle de notre art moderne, l'imagerie religieuse qui alimente tout un pieux commerce et, vaille que vaille, suffit à la dévotion des fidèles et au goût moyen du clergé d'aujourd'hui. Cette industrie se prolongea bien au delà du xive siècle ; jusqu'à la fin du xve des ateliers attardés en continuèrent les traditions. Mais au milieu de ces modèles stéréotypés, des œuvres quelquefois délicieuses émergent et jalonnent la route orientée dans le sens de tout le mouvement contemporain, qui, de l'idéalisme raffiné de la fin du xiiie siècle, amènera la Vierge Mère au naturalisme du xve.

Nous ne pouvons que choisir ici, dans cette interminable série iconographique, quelques types caractéristiques permettant de discerner les différents courants et de suivre la courbe de l'évolution. Le facteur essentiel qu'il faudrait pouvoir dégager, mais qui se dérobe encore à notre prise, c'est l'intervention des vrais maîtres qui, parmi tant de fabricants et de produits inutiles, créèrent les œuvres vivantes et efficaces ; quoiqu'on ait exhumé des archives de longues listes de noms d'imagiers, nous ne pouvons encore rapprocher d'aucun de ces noms connus aucune madone authentiquement identifiée, et la filiation des ateliers, comme la chronologie des œuvres, reste incertaine. Il semble bien d'ailleurs que, d'un bout à l'autre du pays et même au delà, le même type de la Madone tendit à prévaloir, et c'est moins par des traditions locales d'école, par des influences provinciales, que par la valeur personnelle

des maîtres anonymes qui les modelèrent qu'il faut expliquer l'apparition de quelques œuvres éminentes parmi tant de médiocrités.

Nous avons vu qu'à la fin du XIIIe siècle, le type qui tend à dominer dans la représentation de Marie est celui de la grande dame dont la grâce déjà devient un peu maniérée. La Vierge assise de l'abbaye de Coulombs, aujourd'hui au musée du Louvre, est un témoin très représentatif de cette transition. Cet idéalisme réduit en formule devait, dans sa recherche impuissante de l'expression, aboutir assez rapidement à une exagération presque grimaçante de ses modèles. En même temps et par les mêmes causes, on voit s'accentuer le déhanchement de la mère portant l'enfant, se compliquer et se dessécher les plis de ses draperies. Une sorte de canon ou plutôt de poncif s'établit alors, qui s'imposera à une très nombreuse série de madones, les unes monumentales, destinées aux grands autels ou au portail des églises, les autres portatives, pour la dévotion privée et les chapelles particulières; le visage de la Vierge s'arrondit et s'affadit dans un maniérisme poupin et inexpressif; le menton rond et menu est piqué comme un bouton artificiel au-dessous de la bouche petite et minaudière; l'Enfant est placé sur le bras gauche; ses pieds semblent vouloir, dans un mouvement ascensionnel, escalader le corsage de sa mère, quand elle est debout, ce qui est le cas le plus fréquent; tantôt il joue avec un oiseau, une fleur, un fruit ou un hochet qu'elle lui présente ou qu'il tient à deux mains, tantôt avec un pan de son voile ou de son manteau. Et c'est sans doute dans les reproductions infatigablement répétées de ce modèle, différenciées par de simples nuances, que les œuvres insignifiantes et médiocres sont les plus abondantes. Pour suivre la formation de ce type de la Madone sur quelques-uns de ses moins mauvais exemplaires, on pourrait étudier la Vierge (assise) de Taverny, celles (debout) de Cernay-les-Reims, de Sainte-Savine, la Vierge dite au Boulanger (autrefois rue Saint-Antoine) à Paris, etc..., et l'on constaterait, dans la jolie petite Vierge d'Annonciation de la collection Doisteau, que des artistes habiles surent tirer, même de cette formule, des œuvres délicates et fines. Avec son front candide et soucieux, l'ondulation de ses cheveux autour de son visage, les enroulements de ses draperies déroulées en lanières tombantes, cette petite Madone résume, sous la forme la plus avenante, une longue série. La



Phot. Martin Sabon.

Fig. 449. — Vierge d'Annonciation. (Collection Doisteau.)

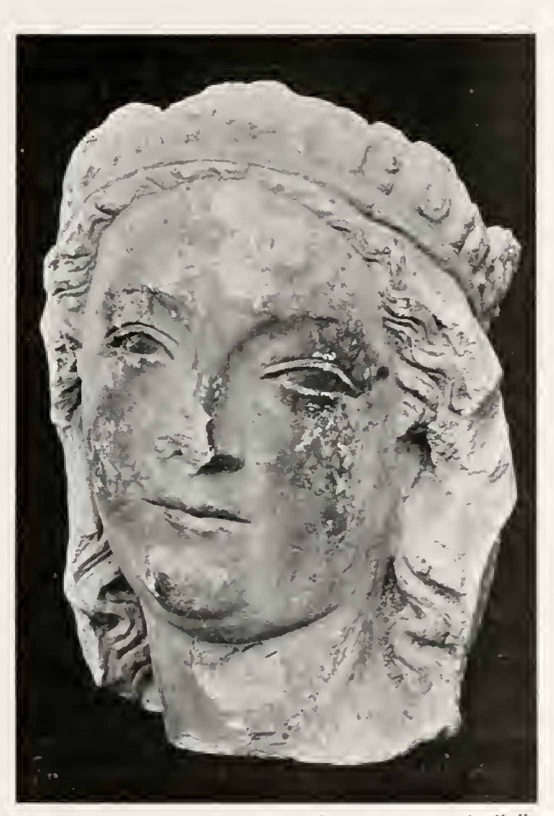
Vierge de Maisoncelles, au musée du Louvre, s'y rattacherait aussi, mais avec des velléités de naturalisme vivifiant la lettre de la formule.

Une autre série qui se caractérise surtout par l'expression morale est celle des Vierges Mères, en qui l'on peut commencer déjà à pressentir les Mères douloureuses, les *Pietas,* dont le xve siècle multipliera les représentations pathétiques, mais dont le xive siècle vit les premiers essais (celle de Cunault, par exemple, paraît bien être antérieure à 1400). Ces nuances du sentiment religieux, qui se manifestent dès le commencement du siècle dans la littérature et que les *Méditations* des Franciscains contribuèrent puissamment à propager dans la dévotion contemporaine, trouvèrent bientôt dans l'art leur expression. Sainte Brigitte *voit* le Christ couronné d'épines et ruisselant de sang, avant que les imagiers n'aient pensé à le représenter pantelant et navré sur les genoux de sa mère en pleurs; mais quand la sainte aura décrit dans ses *Révélations* ce groupe lamentable et le désespoir de la mère penchée sur la face de son fils et versant tant de larmes que « son âme et sa chair semblaient vouloir se volatiliser en pleurs », les *Pietas*, les Vierges de douleur, prendront dans l'iconographie un accent tout nouveau de réalisme douloureux. De même la couronne d'épines, qui n'est d'abord posée sur le front du Christ que comme un inoffensif symbole, enfoncera peu à peu dans les chairs saignantes ses pointes cruelles; déjà dans le *Parement* de Narbonne elle prendra, si l'on peut dire, toute sa valeur réaliste et tragique. Dès le commencement du xive siècle, des Vierges soucieuses, sinon encore douloureuses, font leur apparition. Parmi les plus belles on peut citer celle de Bayel, debout, enveloppée d'un grand manteau aux plis simples et nobles, caressant de la main la joue de l'Enfant qu'elle couve du regard avec une sollicitude craintive; celle de Varangeville (Meurthe-et-Moselle), assise et qui semble suivre intérieurement quelque triste pressentiment, tandis que son enfant



Fig. 450. — Vierge de l'ancienne collection Bossy. (Musée du Louvre.)

semble l'inviter à quelque jeu. La même nuance à peu près se fait sentir dans la Vierge en bois de la collection Bossy (aujourd'hui au Louvre), remarquable par l'individualité de son expression; une ombre de tristesse presciente est répandue sur son visage et arrête sur ses lèvres le sourire qui allait s'ébaucher; entre les sourcils et sur le front se marque l'empreinte d'une secrète angoisse. Ce n'est plus la jeune mère triomphante de Notre-Dame de Paris, moins encore la souriante « soubrette Picarde » de la Porte dorée d'Amiens ou la grande dame au sourire pincé de la cathédrale de Reims; c'est celle qui, par delà les joies éphémères de sa jeune maternité, a entrevu le drame du Calvaire. Dans l'ignorance où nous sommes de sa provenance, il convient d'être très réservé sur toute attribution d'école. Pourtant si l'on pense à tant d'ivoires avec lesquels elle présente d'incontestables analogies, c'est plutôt dans l'Ile-de-France qu'on sera tenté de lui assigner sa patrie d'origine.



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 451. — Tête d'une statue de la Madone. Chapelle de l'évêché (Palais de justice de Laon).

Le pur sentiment maternel semble dominer dans une autre série de madones, mais le plus souvent avec une nuance de mélancolie, par exemple dans celle de Notre-Dame de Paris, qui jette encore sur son enfant un regard où quelque chose subsiste, mais atténué et comme voilé, de l'expression triomphante de la Vierge du transept septentrional, et de même dans la Vierge avec l'Enfant de Saint-Dié, dans celles de Saint-Denis, de Palaiseau, de Nanteuil-le-Haudoin, dans la jolie petite Vierge de Lille et dans la charmante tête de Madone, conservée à la chapelle de l'évêché de Laon. — Pour dater ces monuments qui nous sont arrivés privés de tout état civil, nous avons heureusement quelques pièces de comparaison utile. L'admirable statuette en vermeil du trésor de Saint-Denis (Pl. XII) porte sur sa base enrichie d'émaux translucides cette inscription : « Ceste image donna céans madame la Royne Jeanne d'Evreux, royne de France et de Navarre, compaigne du Roy Charles, le XXVIII jour d'avril l'an MCCCXXXIX. » Or cette statuette est, au mérite près, la sœur jumelle du plus grand nombre des madones

de la série que nous venons de définir. D'ailleurs la même reine Jeanne d'Évreux avait donné, « le jour de la mi-août, l'an MCCC et quarante », à Saint-Denis également, « pour estre mise en la chapelle qu'on a nommée pour cela Nostre Dame la Blanche » une statue de marbre blanc, transportée au musée des Petits-Augustins après la Révolution et placée aujourd'hui dans un des bas côtés de Saint-Germain-des-Prés. Enfin, vers 1337, Philippe VI donnait à Guy III de Baudet, évêque de Langres, une autre Vierge (publiée par L. Palustre, *Gazette archéologique*, 1885, p. 105). On peut, à l'aide de ces documents, dater de la première moitié du XIVe siècle toute cette série dont la Vierge de la cathédrale de Troyes est un des plus jolis spécimens et dont le plus précieux exemplaire connu jusqu'à ce jour est entré au musée du Louvre. C'est dans l'expression du visage et dans la qualité de l'exécution que résident de l'une à l'autre les plus sensibles différences. Égale pour le style aux plus belles, conservant, dans la ressemblance d'un type commun, une charmante individualité, la Vierge du Louvre, encore parée de sa polychromie originelle et des cabochons qui ornaient son corsage et son manteau, a plus d'élégance, de finesse et de charme qu'aucune de ses rivales; elle montre ce que pouvait encore donner, dans la première moitié du XIVe siècle, la tradition idéaliste, quand la tendresse d'un artiste l'animait d'un sentiment personnel, d'une observation plus émue et d'une intime sympathie.



Phot. Enlart.
FIG. 452. — La Madone du Louvre.



Phot. comm. par M. l'abbé Charayre.
FIG. 453. — La Madone de la cathédrale de Sens.

Plus froide et moins individuelle, mais charmante encore et très caractéristique par le style de ses draperies, la Vierge assise de la cathé-

drale de Sens a pour nous la valeur d'un document daté. Elle fut donnée à la cathédrale et placée près de l'endroit qu'elle occupe aujourd'hui, par un chanoine, Emmanuel de Janua, en 1534. Son socle est décoré de trois charmants bas-reliefs de l'Annonciation, la Visitation et la Nativité. Les restaurations postérieures ont malheureusement altéré les parties extrêmes de ce socle.

Un peu froide aussi, un peu précieuse et futée dans sa dignité de grande dame, la Madone placée dans la chapelle absidale de Saint-Just à Narbonne est, pour l'iconographie de la Vierge, un des monuments les plus importants de la statuaire méridionale, mais c'est plutôt de la seconde moitié du siècle qu'il conviendrait de le dater. On ne saurait d'ailleurs la rattacher directement à aucune des séries que nous avons indiquées. L'Enfant bénit, le globe en main, au lieu de jouer avec sa Mère; il a les pieds croisés; le travail de sa chevelure aux boucles soigneusement frisées, les plis horizontaux et parallèles du corsage de sa robe où semble se perpétuer un parti pris cher aux imagiers languedociens du XIIe siècle, le différencient nettement de tous les Enfants que les sculpteurs du Nord assirent à la même époque, sur le bras de la Vierge Mère. Il resterait à chercher et à grouper dans le Midi — et peut-être du côté de l'Espagne — les monuments que l'on pourrait rattacher à celui-ci, que Viollet-le-Duc déjà avait remarqué et signalé comme un « chef-d'œuvre ».



Phot. de la Comm. des M. H.

Fig. 454. — La Madone de Saint-Just, à Narbonne.

Dans la seconde moitié du siècle, l'évolution dont nous verrons les effets au début du XVe siècle — et la Vierge de Marcoussis, par exemple, dans sa bonhomie cordiale et maternelle, nous en montrera l'aboutissement — ira s'accentuant, mais c'est à propos des sculpteurs du duc

de Berry et de la fin du xive siècle que nous aurons à en parler. C'est alors également que nous verrons se développer certains thèmes iconographiques, comme le groupe de sainte Anne et de la Vierge enfant, qui, dès le xive siècle, fait son apparition et dont on trouve une jolie représentation à l'église de Moret.

II. — LA SCULPTURE DANS LES PAYS-BAS

On a vu le rôle que jouèrent dans la sculpture française du xive siècle les imagiers qui, venus des provinces d'Artois, de Flandre, du Hainaut, de Brabant, de Limbourg, entrèrent au service des Valois. Depuis Jean-Pépin de Huy jusqu'à André Beauneveu, en attendant la formation du grand atelier de Dijon, ce fut un long exode d'artistes, dont plusieurs devinrent « bourgeois de Paris ». Ils comptèrent tous dans les rangs, et au premier rang, de ceux qui contribuèrent à orienter l'art vers la nature et le réalisme ; et, parce que, dès le début du xve siècle, les maîtres de leur pays furent les représentants les plus expressifs de ce réalisme, parce que le génie des frères Van Eyck brilla sur le monde comme une révélation nouvelle, il était naturel de faire du « réalisme » une invention exclusivement « flamande », en donnant à ce mot une signification très élastique et, géographiquement, assez flottante. C'est « l'influence flamande », la propagande flamande, la renaissance franco-flamande que Louis Courajod a enseignée, démontrée, prêchée dans son apostolat de l'École du Louvre, et l'on a pu croire qu'il avait considéré « la Flandre » comme une terre d'élection où, de tout temps et par un décret spécial de la Providence, le réalisme aurait été déposé comme une semence féconde, confié, ainsi que le monothéisme aux temps bibliques, à un peuple et à une race spécialement choisis et désignés à cette fin par Jéhovah lui-même. Mgr Dehaisne, dans ses belles études sur l'*Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois, le Hainaut, avant le* xve *siècle*, a recherché dans le plus lointain passé les origines et les preuves de cette vocation. Par un mouvement de réaction naturelle, M. Raymond Kœchlin, sans prétendre d'ailleurs retirer aux artistes « flamands » leur part d'influence et de collaboration dans l'avènement du réalisme, a entrepris de montrer que, jusqu'au xive siècle, le « réalisme » ne fut pas plus précoce au nord de l'Escaut qu'au sud, et en « Belgique » qu'en France, que l'art « belge » subit l'influence des grandes écoles voisines, et surtout celle de la France.... Et la question a été de nouveau posée : « D'où vint le réalisme? »

L'application à l'histoire de l'art des méthodes scientifiques, si utile d'ailleurs et si féconde, ne saurait pourtant aboutir à un déterminisme

absolu et mécanique. La recherche de la filiation des formes et des



Phot Robert.

Fig. 455. — Porte de Notre-Dame de Huy (avant la restauration).

écoles, des origines et des influences, risquerait d'être, elle aussi, une

source d'erreurs ou d'illusions si elle amenait à penser qu'on peut circonscrire avec une certitude rigoureuse, pour tout mouvement d'art, un point géographique précis ou un atelier unique d'où tout aurait procédé à un moment donné. Comme on essaiera de le montrer dans la *Conclusion* de ce volume, le « réalisme » fut le résultat de causes historiques et morales dont l'action ne se fit pas sentir sur un seul pays; il ne fut pas un phénomène plus spécialement flamand que français ou allemand; mais il trouva dans les milieux allemands, français et flamands, à la cour des Valois et dans la société du XIVe siècle, dans la bourgeoisie et les corporations des riches cités flamandes, des éléments et des moyens d'expression dont, on l'a vu d'ailleurs, l'élaboration fut progressive et très lente. Aucune langue artistique ne s'improvise, et c'est une langue nouvelle que les artistes durent apprendre à parler; c'est comme un sens nouveau dont ils eurent à faire l'éducation. Le « réalisme » ne fut pas un coup de théâtre; il n'apparut pas sur le monde comme un décor transformé; du XIIIe au XIVe siècle, il y eut évolution graduelle; « l'idéalisme » de l'un n'ignora pas la nature; le « naturalisme » de l'autre ne se dégagea pas d'un seul effort des formules de l'idéalisme traditionnel et vieilli. L'accent se déplaça, si l'on peut dire, et c'est de ce déplacement de l'accent que naquit la langue nouvelle qui, pendant quelque temps, garda un caractère international avant que chaque nationalité l'eût, plus intimement, accommodée à ses besoins, à son esprit et à son usage.



Phot. K. Kœchlin.

FIG. 456. — Tête de la salle échevinale d'Ypres.

Jusqu'au XIVe siècle, les Pays-Bas avaient reçu d'Allemagne par la vallée de la Meuse, mais de France surtout, les éléments qu'ils mirent en œuvre pour l'interprétation du thème iconographique proposé à toute l'Europe, et ce qu'on y trouve pendant cette période est toujours plus ou moins d'Allemagne ou de France. On a vu comment les sculptures de la porte Nantile à la cathédrale de Tournai, supérieures et antérieures à celles de Saint-Servais de Maëstricht (voir p. 152), pouvaient être citées dans la série des monuments tributaires de Saint-Denis, où s'élabora le thème des portails à statues; le bas-relief des *Miracles de saint Benoît* à Gand, la belle Vierge en pierre du musée archéologique de Liége, dite « de Dom Rupert », qu'il faut placer vers l'extrême fin du siècle, les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liége, ce chef-d'œuvre de la « Dinanderie » qu'il n'est plus question d'attribuer à Lambert Patras, mais plutôt

à Renier de Huy[1], auteur présumé de l'encensoir du musée de Lille, qui exécuta ce travail entre 1138 et 1142, sont les témoins principaux de cet art, au cours du XIIe siècle. Dès cette époque, les ateliers de Tournai avaient le monopole de la fabrication des fonts baptismaux, dont l'exportation se faisait jusqu'en Angleterre, mais qui n'avaient de valeur d'art que très secondaire ; et ils devinrent aussi un centre de fabrication important pour les monuments funéraires. Il est notable qu'au XIIIe siècle c'est à Tournai que fut demandée pour l'abbaye de Maubuisson la pierre tombale de Blanche de Castille (longtemps crue Catherine de Courthenay), qui reste d'ailleurs dans la pleine tradition des effigies idéalistes.


Phot. Martin Sabon.
Fig. 457. — Vierge de la Cathédrale d'Anvers.

La sculpture monumentale, telle du moins qu'on peut l'étudier dans un des rares monuments survivants du XIIIe siècle, la Mort et la Résurrection de la Vierge, au tympan de Saint-Jean de Bruges, si son style n'a rien de local, présente du moins une certaine originalité de « mise en page », et s'il fallait noter dans le « grand Dieu » de Thérouane, assis entre la Vierge et saint Jean (aujourd'hui dans la cathédrale de Saint-Omer) des particularités de style, on trouverait peut-être dans sa majesté un peu rude, surtout dans la figure de Jean aux lèvres épaisses, au menton carré et aux pommettes saillantes, un type physionomique et une nuance d'expression qui ne sont plus exclusivement « français ».

Quant aux figures isolées, comme les Vierges en marbre ou en bois de l'église Saint-Jean à Liége, le saint Jean de la Société archéologique de Namur, les Vierges de Notre-Dame-du-Val-des-Écoliers et de Saint-Phocion à Liége, et même celles en bois, tout près du XIVe siècle, du musée archiépiscopal d'Utrecht, c'est toujours, comme l'a constaté M. Raymond Kœchlin, à des influences françaises qu'on peut les ramener. Les effigies tombales en pierres de Tournai du XIIIe siècle durent leur individualité la plus caractéristique à la qualité spécifique de la belle matière dans laquelle elles furent taillées, par des imagiers d'ailleurs très habiles.

1. Voir : Joseph Destrées, *Renier de Huy, auteur des Fonts baptismaux de Liège....* Bruxelles, 1904. L'attribution repose sur un texte de la Chronique Liégeoise de 1402 : *Alberonis Leodiensis episcopi jussu Renerus, aurifaber Hoyensis, fontes eneos in Leodio fecit mirabili ymaginum varietate circumdatos stantes super XII boves....* »

Au XIVe siècle, le principal morceau de sculpture monumentale qui soit parvenu jusqu'à nous est le tympan d'une porte à Notre-Dame de Huy (fig. 455), représentant en trois compartiments, écoinçonnés en triangles par des arcatures qui rappellent le dispositif de certains tympans champenois du XIIIe siècle, des scènes de l'Enfance du Christ. Elles sont traitées dans un sentiment assez personnel. Des détails comme le geste du roi mage qui, pour se rendre les mains libres au moment d'offrir son présent à l'Enfant, a passé son bras dans sa couronne, est d'une invention familière et d'une bonhomie savoureuse; le geste est « bourgeois » plus qu'élégant et aristocratique; l'artiste qui l'imagina ou le reproduisit était bien sur la voie du réalisme.

Dans la sculpture décorative, des formules subsistent où se continue la tradition du XIIIe siècle. Les célèbres consoles de l'ancienne salle échevinale d'Ypres (fig. 456), aujourd'hui au musée de la ville, sont certes d'un travail remarquable, mais combien moins vivantes et libres d'expression que certains culs-de-lampe de Reims, par exemple.

Les pierres tombales et les statues funéraires, tout au moins pour les deux premiers tiers du siècle, ne révèlent, chez les sculpteurs des Pays-Bas, aucune tendance plus spécialement réaliste qu'en France et en Allemagne, et l'on pourrait dire que c'est en France, plus peut-être que dans leur propre pays, que les meilleurs d'entre eux furent appelés à exercer leur art et leur influence. « A la vérité, — écrit M. Raymond Kœchlin, qui s'est livré sur ces monuments à une enquête minutieuse et pénétrante, — de tous les grands imagiers dont les documents nous ont conservé les noms, il ne reste rien dans les Pays-Bas et nous ignorons tout de l'art de Jean Aloux, que Mahaut d'Artois employa en même temps que Jean Pépin de Huy; de Guillaume du Jardin, qui sculpta aux Frères mineurs de Bruxelles, en 1338, la triple effigie de Henri de Louvain, seigneur de Gaesbecke, de son fils et de son petit-fils; de Colart Garnet, l'auteur présumé du tombeau du duc Jean III de Brabant à l'abbaye de Villers (1365-1367); de Jean Keldermans, dit Mansdale, à qui on devait le somptueux monument de François de Mirabelle, à Saint-Rombaut de Malines (1375-1416). Toutefois... d'autres tombes subsistent, moins illustres, celles de l'abbaye de Cambron (Hainaut), du musée de Mons, de Jean de Welcourt dans l'église d'Anderlecht près Bruxelles », une série de tombes de la vallée de la Meuse, conservées en Hollande, au musée d'Amsterdam, à Bréda, à Utrecht... « et tous ces monuments, conclut M. Kœchlin, sont conçus suivant les formules élégantes et impersonnelles qui avaient cours en France ». Il faut ajouter pourtant que si « ces formules élégantes et impersonnelles » avaient encore cours en France, elles tendaient à faire place à un art plus personnel, à des portraits plus physionomiques, et que les imagiers venus

de ces mêmes provinces contribuèrent pour leur part à faire triompher ces nouvelles tendances dont le dernier quart du XIVe siècle et le début du XVe devaient voir le plein épanouissement. En Belgique même, le maître qui, vers 1375, sculptait le monument de Jean de Pluvinage, se révélait comme un portraitiste capable d'interpréter avec souplesse, bonhomie et fidélité une ressemblance individuelle, et il ne s'était pas formé d'un seul coup et n'avait pas découvert la nature et la vie le jour où il dut exécuter cette commande.

Dans l'interprétation des figures traditionnelles de la Vierge et des Saints, c'est au cours du XIVe siècle le même mélange de formules qui se continuent et se répètent, chez les uns, d'idéalisme s'agitant dans le maniérisme à la recherche de l'expression et de la vie qui lui échappent; chez les autres, d'acheminement vers un naturalisme plus humain et plus efficace. La Vierge avec l'Enfant (en marbre) de la chapelle des fonts à la cathédrale d'Anvers (fig. 457) se rattache évidemment, avec un peu plus d'exagération encore dans le maniérisme, à la série des Vierges françaises dont nous avons parlé, et si la Vierge de Tirlemont (en bois) est plus simple, comme la jolie statuette (en marbre) du musée de Lille, elles n'ont l'une et l'autre rien qui les différencie de ce qui se faisait en France à la même époque. Il est toutefois, au milieu et au-dessus de cette production courante, des œuvres qui surgissent avec une autorité singulière. La sainte Catherine de la chapelle des Comtes à Notre-Dame de Courtrai, dont les draperies ont tous les partis pris du plein XIVe siècle et rappellent les œuvres contemporaines et les miniatures d'André Beauneveu, est pour la majesté de l'allure, la grâce pensive et la beauté individuelle du visage, un chef-d'œuvre où s'annonce déjà un sentiment plus moderne. La Vierge au pied de la croix du calvaire de Lowaige, près Tongres, rappelle les chefs-d'œuvre de l'école saxonne du XIIIe siècle, influencée elle-même par l'art français de Chartres et de Reims. A la fin du siècle et sur les confins du XVe, la Vierge du portail sud de l'église de Hal ne sera pas indigne d'être comparée à celle du portail de la Chartreuse de Champmol.



Phot. R. Kœchlin.

Fig. 458. — Sainte Catherine (église Notre-Dame de Courtrai).

III. — LA SCULPTURE EN ANGLETERRE[1]

Le style quelque peu maniéré du XIVe siècle s'est déjà montré vers 1280 dans le Chœur des Anges de Lincoln. Les draperies y sont souples, les figures joufflues et larges; les attitudes exagérées parfois jusqu'à l'outrance. Mais le porche du Chœur des Anges a d'autres figures d'un style, au contraire, sobre et contenu, aux lignes générales vigoureusement accusées.

Ces deux styles, le premier surtout, se perpétueront au XIVe siècle.

Le style maniéré des Anges de Lincoln se retrouve alors surtout dans les provinces du nord, à York, à Durham, à Peterborough et dans le Lincolnshire. Ce style du nord-est n'est pas sans parenté avec l'art germanique de la même époque. Les anges du chœur de Durham, la Vierge du portail nord de la nef et celle de la salle capitulaire d'York, la statue funéraire d'une dame à Bedale, en sont de bons exemples.

Les églises du XIVe siècle, dans le Yorkshire, ont contenu un nombre considérable de statues, mais presque toutes ont été détruites. On peut se faire une idée de leur style par celles du jubé et du transept de Howden, par les gargouilles et les têtes de Patrington et surtout par le magnifique tombeau de lady Eleanor Percy à Beverley. Elles ont la gracilité de la statuaire de Strasbourg et de Fribourg, avec un type de figures particulier, et parfois des raideurs que n'a pas connues la statuaire française.

Dans un style plus simple et plus noble, on peut citer les très belles statues d'abbé et de prieur qui surmontent la porte du cloître à Peterborough : ce sont les plus beaux exemples d'une manière adoptée dans les ateliers où se travaillaient les pierres de Rutland et d'Ancaster.

Dans le centre et le sud de l'Angleterre, on trouve des figures du même style; on peut citer celles qui ornaient la flèche de Sainte-Marie d'York, la Vierge, la belle statue de saint Hugues, drapée avec une noble simplicité et dont la figure osseuse offre un type d'un curieux naturalisme.

Mais la plupart des statues de cette région présentent un style plus souple, meilleur que celui de Peterborough : surtout les statues de femmes et d'anges sont gracieuses, avec les longs plis de leurs draperies qui s'étalent sur les pieds en tombant droit depuis la poitrine, comme dans les Vierges de Lichfield, les effigies de la reine Éléonore sur les croix de Waltham et de Geddington; ou bien qui dessinent sur le torse, comme en France, des festons superposés, ainsi que le manteau de la même reine sur la croix de Hardingstone et aux statues de la façade de Salisbury.

1. Par M. Camille Enlart.

La croix de Hardingstone, comme celle de Waltham, a une date certaine, car ce sont des monuments commémoratifs élevés à la mort de la reine Éléonore. Ces figures furent sculptées à Londres, en 1292, par Alexandre d'Abingdon.

On connaît aussi le nom du sculpteur Guillaume d'Irlande, maçon et imagier, auteur de l'effigie d'Aveline à Westminster; c'est une œuvre fort analogue mais inférieure aux précédentes. Aveline mourut en 1269.

A Winchester, des statues mutilées, provenant d'un jubé ou d'un retable, montrent, avec le hanchement habituel et une bonne étude de la draperie, des dispositions de plis plats recherchées et prétentieuses et une certaine sécheresse, tandis que les deux Vierges du collège, qui datent pourtant de 1390, ont gardé toute la sobriété calme du XIIIe siècle.

Au contraire, la décadence complète de l'art du XIVe siècle s'accuse dans la Vierge de l'abbaye de Thornton et dans l'Annonciation de la porte du sud à Lincoln.



Phot. J. V.

Fig. 459. — Détail du tombeau des Percy, à Beverley.

La façade occidentale de la cathédrale d'Exeter, construite de 1330 à 1375 environ, peut presque rivaliser avec celle de Wells pour la richesse de sa statuaire. La vigueur qui la distingue s'accuse surtout dans les figures de rois et de chevaliers du rang inférieur. Beaucoup de ces personnages ont les jambes croisées, les bras appuyés sur les genoux ou soutenant la tête; la recherche du mouvement et de l'expression y est exagérée.

Le même style se remarque dans le grand retable de Christchurch (Hampshire) figurant l'arbre de Jessé et l'Adoration des Mages, et qui semble dater de l'extrême fin du XIVe siècle. A Wells, les statues d'anges qui surmontent la Résurrection paraissent avoir été exécutées vers 1370.

Les constructions du XIVe siècle renferment un grand nombre de petits motifs de sculpture, souvent d'une extrême finesse; encore quelques chapiteaux historiés, comme l'homme qui tient un échiquier au transept de la cathédrale de Winchester; à celle d'Ely, les écoinçons de la chapelle de la Vierge.

La sculpture de figure devient alors plus fréquente, et les petites têtes humaines, souvent exquises, se multiplient sur les sommiers des arcatures, les retombées des archivoltes, les bases des frontons, les consoles des supports en encorbellement, où parfois les personnages sont entiers, comme à Beverley, à Cley (Norfolk), au vestibule du chapitre de Wells, à la salle capitulaire d'York, à la cathédrale d'Exeter.

Parmi les plus jolies têtes ornant des retombées, il faut citer celles des salles capitulaires d'York, de Southwell, de Wells, des cathédrales de Lichfield, Bristol, York et Southwell, des églises de Tewkesbury, Thornton, Cley.

Les clefs de voûtes peuvent, comme partout, être ornées de très gracieux bas-reliefs, tels que la Vierge de la cathédrale de Chester; la Pentecôte, à Tewkesbury.



Phot. Gardner.

Fig. 460. — Têtes ornant les retombées de la salle capitulaire d'York.

Dans le sud, on peut citer des œuvres plus gracieuses, telles que le retable du jubé de Christchurch (Hants) et la galerie des anges musiciens de la cathédrale d'Exeter.

Les tombeaux présentent une imagerie parfois très riche : les statues couchées continuent, avec plus de maniérisme, la tradition du XIIIe siècle; les sarcophages sont ornés d'une suite de pleurants ou parfois d'une suite de grosses têtes, comme à la tombe des reliques de la cathédrale d'Oxford ou dans un tombeau du bras sud du transept de Wells. Comme figurines remarquables sur des sarcophages de tombeaux, on peut citer, dès les dernières années du XIIIe siècle, à Chichester, celle de lady Fitz Allan, et, à Hereford, celle de l'évêque Cantelupe, grand maître du Temple; à Westminster, celle de Crouchback, d'Aveline, comtesse de Lancastre, et de son mari; à Canterbury, celle de l'archevêque Peckham; depuis 1300, ces figurines de pleurants, de parents et amis formant un cortège funèbre, deviennent d'usage général. Citons de beaux exemples à Winchelsea, le tombeau de lady Montacute, à Oxford, qui garde sa peinture; les belles statuettes de bronze doré du tombeau d'Édouard III, et le tombeau d'Aimeri de Valence, à Westminster; à Wells, les très belles figures du tombeau de l'évêque Guillaume de la Marche.

Les baldaquins des tombes ont de riches écoinçons ornés de feuillages, de têtes et de figurines, comme au tombeau de l'archevêque Mespham, à Canterbury, et à celui de lady Eleanor Percy, à Beverley.

A Winchester, les statues du porche sud se font remarquer par les draperies à plis aplatis et le soin du détail dans les figures qui caractérisent les œuvres du sud-ouest.



Phot. Enlart.

Fig. 461. — Socle du tombeau de saint Frideswide, à Christchurch.

York continue d'être le centre d'une école féconde de sculpture. La Vierge de Patrington, avec sa face allongée, perpétue le type spécial à cet atelier.

A Rochester, le portail de la salle capitulaire est un morceau intéressant de sculpture du xive siècle, malheureusement beaucoup trop retouché. Dans les niches des jambages sont les figures de l'Église et de la Synagogue; cette dernière seule est presque ancienne; c'est une gracieuse statue qui n'est pas sans analogie avec celles de Strasbourg et de Bamberg. Dans la voussure profonde, s'alignent des prophètes assis, tels qu'on en voit, par exemple, à la Chaise-Dieu, mais dans un style plus gros, vigoureux et naturaliste, et avec des types bien britanniques.

Dans les ornements, on remarque une nombreuse série de petites têtes caricaturales finement détaillées.

Des écoinçons historiés d'une grande finesse, perpétuant la tradition de Worcester et de la salle capitulaire de Salisbury, se voient à la chapelle de la Vierge de la cathédrale d'Ely; elles sont environ cent-vingt, figurant la Vie de la Vierge, peintes et dorées et, par malheur, affreusement mutilées; elles ont, avec plus de maniérisme, le style de la fin du xiiie siècle.



Phot. Enlart.

Fig. 462. — Effigie de l'évêque Aimeri de Valence, à Westminster.

Plus avancée de style, quoiqu'on l'ait datée, à tort, de 1297 environ, une porte du cloître de Norwich a des claveaux ornés de vingt figures, non perpendiculaires, mais parallèles aux joints, et encadrées de frontons

reposant sur de fines têtes de lions ou de personnages. Ces figures ont beaucoup de souplesse et parfois de grâce.

Une série de saints sépulcres d'un type spécial à l'Angleterre se voient dans les églises du nord, à Heckington, à Navenby, à Hawton. Ils sont d'un calcaire oolithique de Lincoln, et semblent avoir été importés tout faits. La composition représente une niche dont l'appui est un sarcophage où s'appuient des soldats accroupis et dormant; dans la niche, le Christ ressuscité sort de ce tombeau; une frise figurant l'Ascension couronne l'édicule. Les mêmes églises ont des stalles de pierre de même travail, à écoinçons historiés. Ces figures sont assez habiles; l'Ascension de Hawton est même un fort beau bas-relief, mais les têtes et les mains sont de dimensions exagérées.

Le XIV[e] siècle a produit de très belles tombes de bronze, si l'on s'en rapporte au petit nombre conservé; parmi les sépultures royales de Westminster, les effigies d'Henri III et de la reine Éléonore furent payées en 1291 à l'orfèvre Guillaume Torel, de Londres, ainsi qu'une seconde figure de la reine pour la cathédrale de Lincoln. Cette dernière est perdue; les deux autres sont des œuvres coulées à cire perdue avec une singulière épaisseur de bronze. La figure de la reine, les mains jointes, est une œuvre d'une simplicité voulue et d'une belle sérénité, qui n'excluent pas le caractère individuel de la figure. Celle du roi, la tête et les mains abaissées, est beaucoup moins traditionnelle et plus originale. Le corps émacié est bien construit sous sa robe et son manteau, qui sont une magnifique étude de draperies. Cette œuvre, d'une personnalité et d'une sincérité si remarquables, fait le plus grand honneur à William Torel, membre d'une famille d'artistes qui, pendant trois générations, a exercé à Londres la profession d'orfèvre.



Phot. Enlart.

Fig. 465. — Tombeau à Worcester.

De tels monuments font vivement regretter la disparition de tant d'autres tombes de bronze.

L'Angleterre possède, il est vrai, un nombre important de lames funéraires de ce métal gravées au trait, ou d'effigies sur plaques de laiton incrustées dans des dalles de pierre. Mais ces œuvres, parfois d'un très beau style, ne peuvent être considérées comme de la statuaire.

La sculpture de bois a produit des œuvres d'une grande finesse et d'une grande distinction. L'église de Battlefield (Shropshire) conserve une Vierge de Pitié d'un style simple et un peu raide, qui rappelle les œuvres d'albâtre de la seconde moitié du XIVe siècle. Les clefs sculptées des lambris qui couvrent le cloître de Lincoln sont des hauts reliefs de bois d'un bon dessin, d'une composition gracieuse et d'une exécution très fine : on y remarque un combat de dragons d'une belle allure, un ange tenant une couronne, et une Vierge assise, encore dans le style du XIIIe siècle, qu'accompagne une colombe ; un évêque assis élégamment drapé ; un Couronnement de la Vierge ; un Dieu de Majesté ; deux personnages à chaperons surmontés d'une autre coiffure ; un lapin encapuchonné ; un homme tuant un porc. Certaines figures ont la mollesse et la recherche de détail qui caractérisent l'art de la fin du XIIIe siècle ; d'autres sont des portraits naturalistes qui évoquent une époque plus récente d'un siècle.



Fig. 464. — Clef de voûte du lambris du cloître de Lincoln.

Quelques stalles remontent au XIVe siècle dans les cathédrales de Gloucester et de Worcester ; les sujets des miséricordes sont détaillés à petits personnages et à menus feuillages, avec, de chaque côté du bas-relief principal, les deux médaillons qui caractérisent déjà à cette époque les miséricordes anglaises. Ces sculptures sont traitées avec un soin extrême et une exquise finesse.

La sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle a tout à fait perdu le caractère de vigueur et de distinction qui rendait celle du XIIIe siècle si voisine de l'art grec ; mais elle se recommande par l'expression dramatique, par le pittoresque, par l'extrême habileté de l'exécution. Elle peut avoir beaucoup de charme, mais n'atteint jamais à la grandeur. Dans cette période, une distinction de plus en plus marquée s'établit entre les œuvres plus ou moins originales sculptées sur place et la sculpture toute faite exportée des ateliers établis près des carrières d'albâtre ou de marbre de Purbeck.

Il est à remarquer aussi qu'après la peste noire, l'art statuaire subit une manifeste déchéance.

Un genre de sculpture appelé à prendre dans la suite une grande extension, la statuaire d'albâtre, apparaît dans le Staffordshire à l'extrême

fin du xiiie siècle. Le plus ancien exemple qu'ait pu citer M. Hope dans les belles études qu'il a consacrées à cet art, est une tombe de chevalier dans l'église de Hanbury; elle peut remonter à une date voisine de 1300.

Une série de tombeaux plus récents appartiennent à un art singulièrement meilleur. Parmi ceux-ci, il faut citer en première ligne à Gloucester la tombe du roi Édouard II, mort en 1327, c'est l'une des plus belle statues tombales du monde; à Westminster, celle de son fils, Jean d'Eltham, mort en 1336, figuré les jambes croisées; à Canterbury, celle de l'archevêque Jean de Stratford, mort en 1348. En dehors de ces œuvres hors ligne, citons encore parmi les tombes d'albâtre : à Ely, l'évêque Jean de Hotleam (1337); à Wells, l'évêque Ralph de Shrewsbury (1363); à Westminster, la reine Philippe de Hainaut, sur un sarcophage où l'albâtre se combine avec la pierre de touche noire; Thomas Beauchamp, comte de Warwick, et sa femme, la main dans la main, sur un sarcophage entouré de pleureurs; l'archevêque Simon Langham (1375); à Earl's Colne, Thomas de Vere, comte d'Oxford (1371), avec deux pleureurs; à Wells, l'évêque John Harewell, les pieds sur des lièvres qui rappellent son nom. La tombe aujourd'hui détruite de la reine Isabelle, à Londres, datait de 1358.

La tombe de la reine Philippe de Hainaut, sculptée, comme beaucoup de tombes françaises, de son vivant par un Flamand, Hawkin, de Liège, en 1361-1367, fut terminée seulement en 1377 par un tailleur de pierre de Londres, John Orchard. Ce même artiste est l'auteur des effigies des enfants d'Édouard III, Guillaume de Windsor et Blanche de la Tour, et probablement de celle du petit prince Guillaume de Hatfield, à York.

Mais la plupart de ces albâtres sont sortis des ateliers célèbres de Nottingham.

Parmi les *alabastermen* qui les ont illustrés, il faut citer le maçon Pierre, qui de 1367 à 1369 travaillait au retable pour la chapelle de Windsor.

De 1370 à 1372, Peter Maceon, de Nottingham, figure encore dans les comptes royaux pour des albâtres du même retable, malheureusement disparu, qu'il ne fallut pas moins de dix chariots à huit chevaux pour amener en soixante-dix jours.

En 1372, le tombeau-reliquaire de saint Cuthbert, exécuté à Londres, fut emballé dans des caisses et embarqué pour Newcastle, et de là porté à Durham, de même qu'en 1380 le retable de la même église, sculpté et doré.

Il faut noter, parmi les œuvres des tombiers d'albâtre des dernières années du xive siècle, une belle série d'effigies de chevaliers ayant un riche bandeau autour du bassinet : dans celle de sir Hugh Calveley à Bunbury (Cheshire), de 1394, et dans celle de sir Robert Marmion à

Taufield, c'est une bande d'orfèvrerie; dans d'autres, surtout plus récentes, c'est une sorte de boudin très richement brodé, comme sur la tombe de sir Thomas Arderne (1391), à Elford : ce type se perpétue au xv[e] siècle.

Les tombes d'albâtre étaient, dès la fin du xiv[e] siècle, un article aussi courant que les tombes de Purbeck, et la matière, plus facile à travailler, leur faisait même donner la préférence. A Durham, la tombe de l'évêque Thomas de Hatfield (1381) porte son effigie en albâtre; la nef de la même cathédrale renferme les restes de tombeaux d'albâtre, autrefois magnifiques, mais aujourd'hui tristement mutilés, de Ralph lord Nevil (1367), sa première femme et son fils Jean (1368). M. Hope pense que ces monuments, comme le jubé et le retable, sont venus par mer de Londres. L'albâtre aurait donc été expédié d'abord des carrières du centre dans cette ville, soit brut pour y être sculpté, soit déjà travaillé dans le Derbyshire ou à Nottingham. A Londres, sir Walter Manny, le fondateur de la Chartreuse, ordonnait en 1371, dans son testament, que sa tombe y fût faite en albâtre à l'imitation de celle de Jean de Beauchamp à Saint-Paul. Cette dernière était de 1358; en 1374, c'est Thomas lord Poynings qui ordonne sa sépulture à Sainte-Radegonde près Douvres, sous une tombe d'albâtre; en 1380, c'est William lord Latimer qui se fait inhumer à Guisborough dans un monument de ce genre, fait de son vivant.



Phot. Enlart.

Fig. 465. — Tête de la statue tombale d'Édouard II, à Gloucester.

Déjà aussi les images d'albâtre, faites en grand nombre par les sculpteurs anglais, s'exportaient au loin : en 1382, un collecteur du denier de Saint-Pierre est autorisé par le roi à embarquer à Southampton divers souvenirs de voyage, parmi lesquels figurent trois grandes statues d'albâtre de la Vierge, de saint Pierre et de saint Paul, et une petite image de la Trinité.

Ces images étaient, dès cette époque, des objets tout à fait courants dans le mobilier anglais, comme le prouvent un grand nombre de testaments et d'inventaires.

Ce qu'était la fabrication des figures d'albâtre au XIVe siècle en Angleterre, nous pouvons le savoir non seulement par les tombeaux cités, mais par un petit nombre d'images détachées parvenues jusqu'à nous, par exemple une Notre-Dame-de-Pitié de l'église de Breadsall (Derbyshire), qui montre déjà les qualités des œuvres postérieures : le dos est plat, et fait pour être appliqué; la figure est visiblement taillée dans une dalle, les nus sont d'une maigreur caractéristique; les membres grêles, les pieds et les mains étirés; les figures vulgaires et osseuses; les cheveux et les draperies d'un traitement systématique; la chevelure de la Vierge de Breadsall ressemble à un dessin d'ornement; ses pieds sont rigoureusement pareils, ainsi que ses genoux drapés dont la symétrie fait penser à des « panneaux à serviettes ». Trois autres figures, un saint Pierre debout, en pape, une Vierge et un évêque provenant de l'église de Flauford (Nottinghamshire) sont aujourd'hui dans la collection de miss Percy à Beeston; elles appartiennent à la même date et à un meilleur style, voisin de celui des statues du clocher de Sainte-Marie d'Oxford. Le saint Pierre se place cependant au-dessus de l'art industriel; sa figure expressive et ses draperies sont étudiées et ne manquent pas d'ampleur et de beauté. C'est que cette œuvre n'est pas un article courant tout fait, mais une pièce exécutée sur commande : une figurine de prêtre donateur est agenouillée aux pieds du saint. La Vierge est aussi un bon exemple d'art de la fin du XIVe siècle; elle s'inspire des modèles français, comme beaucoup de sculptures de l'ouest de l'Angleterre; elle a le hanchement prononcé; les draperies sont belles et bien étudiées dans la robe et dans le manteau, qui forme sur le devant du corps une harmonieuse superposition de plis demi-circulaires.

IV. — LA SCULPTURE EN ALLEMAGNE[1]

Si, dans son évolution générale, la sculpture allemande du moyen âge obéit aux mêmes lois que la sculpture française, si même, à certains moments, elle subit profondément l'influence de celle-ci, elle n'en garde pas moins, dans ses manifestations essentielles, des nuances d'expression et des particularités très fortement marquées. C'est par ses fondeurs de bronze et ses orfèvres que « l'industrieuse Germanie » avait brillé aux temps carolingiens et romans; et quoique Théophile, dans sa *Schedula diversarum artium*, semble adresser à ses sculpteurs les mêmes éloges qu'à ses orfèvres (*quicquid in auri, argenti, auri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate solers laudat Germania*), « l'opus teutonicum » par excellence fut le travail du bronze; c'est par là que son influence rayonna

1. Par M. André Michel.

au delà même de ses frontières. Tandis que les Apuliens et les Campaniens faisaient venir de Constantinople les portes des églises d'Amalfi et de Salerne (v. t. I, p. 672), l'Allemagne trouva, dès le XI[e] siècle, dans ses ateliers indigènes, des maîtres, héritiers de ceux des temps carolingiens, capables de modeler et de fondre les chandeliers, les colonnes d'autel, les portes monumentales, qui sont les plus anciens témoins sur lesquels on puisse suivre l'art de ses modeleurs. A la fin du X[e] siècle, en 990, l'évêque de Verden envoyait à l'abbaye de Corbie six colonnes de bronze, auxquelles son successeur en ajoutait, quelques années plus tard, six autres qui furent fondues par un moine Gottfried. Dans la première moitié du XI[e] siècle, Bernward d'Hildesheim dotait son église de la fameuse colonne imitée de celle de Trajan (v. t. I, p. 853-854), et son successeur, Godehard, y faisait placer les portes célèbres. Les ateliers saxons devinrent alors des centres puissants de fabrication et même d'exportation artistique ; ce sont eux vraisemblablement qui exécutèrent les portes de San Zeno de Vérone ; celles de Sainte-Sophie de Nowgorod furent fondues à Magdebourg sous l'évêque Bichmann (1152-1192) par un maître Riquin, qui s'y représenta avec ses deux compagnons Abraham et Waismuth. Les portes de Gnesen, avec des scènes de la vie de saint Adalbert dont le style est déjà plus libre, l'autel plus archaïque dit de Crodo, à Gozlar, porté par quatre figures agenouillées qui sont, non pas, comme on l'avait cru, des divinités païennes, mais les fleuves du Paradis (motif familier à l'iconographie romane spécialement dans cette région et qui revient fréquemment sur les crosses d'évêques, les chandeliers, les fonts baptismaux),



Phot Bœdeker.

Fig. 466. — Fonts baptismaux d'Hildesheim.

le lion de Brunswick (1166), les fonts baptismaux d'Osnabruck, les plaques tombales des évêques de Magdebourg, celle de Rodolphe de Souabe à Mersebourg, sont des travaux de ces ateliers, dont les fonts baptismaux d'Hildesheim prouveront, au XIIIe siècle, que les traditions restaient vivantes et l'activité féconde. C'est une œuvre savante entre toutes pour laquelle l'art des fondeurs se mit au service de la théologie la plus subtile. Elle mesure 2 mètres de hauteur et 1 mètre d'ouverture. Les fleuves du Paradis agenouillés supportent la cuve, partagée en quatre compartiments, où quatre bas-reliefs s'inscrivent sous des arcades trilobées. Celles-ci s'appuient sur une colonne dont la base repose sur une Vertu cardinale et dont le chapiteau est surmonté d'un médaillon avec l'un des quatre grands Prophètes, soutenant lui-même le symbole d'un des quatre Évangélistes; c'est un enchaînement de formes et de symboles, d'images et d'idées, résumé en quatre vers léonins gravés sur la moulure des fonts :

Quatuor irrorant Paradisi flumina mundum;
Virtutesque rigant totidem cor crimine mundum:
Ora prophetarum quæ vaticinata fuerunt,
Hæc rata scriptores Evangilii cecinerunt.

Aux pieds de la Vierge, assise entre deux évêques au milieu du bas-relief central, une figurine est agenouillée : c'est le donateur, qui paraît s'appeler Wilbernus.

Wilbern' venie spem dat laudique Mariæ
Hoc decus ecclesiæ suscipe, XPE pie.

Marie est assise entre le Phison et le Gehon, la Prudence et la Tempérance, Isaïe et Jérémie, saint Mathieu et saint Luc. L'Enfant Jésus, qui a pris des mains de sa mère un petit sceptre fleuronné, lui caresse le menton d'un geste familier qui annonce déjà le XIVe siècle.

Sur le couvercle, au-dessus de la Vierge, sur un autel qu'Aaron et Moïse accostent à droite et à gauche, fleurit la baguette d'Aaron au milieu des onze autres baguettes des tribus d'Israël :

Virga viget flore, parit Alma vigente pudore.

Puis viennent, sur le couvercle, le Massacre des innocents, et sur la cuve le Passage de la mer Rouge, Jésus à table chez le Pharisien et le Baptême du Christ, l'Arche d'alliance traversant le Jourdain et les Œuvres de miséricorde :

Ad patriam, Josue duce, flumen transit Hebræus:
Ducimur ad vitam, te duce, fonte, Deus.

Des monuments comme les portes en bois de Sainte-Marie du Capitole, à Cologne, témoignent que, pour la sculpture en bois, l'Allemagne ne fut pas non plus en retard sur les pays voisins. Il semble au contraire que, pour la sculpture monumentale, son initiation fut plus lente, ses centres et ses foyers d'art moins nombreux que dans les écoles romanes de la France. Les sources, d'ailleurs, furent les mêmes : transposition de peintures et de miniatures, imitation de stèles antiques ou d'ivoires, tels furent les éléments principaux utilisés par les sculpteurs, quand ils essayèrent de tailler dans la pierre des formes expressives.

C'est vraisemblablement sur quelques stèles romaines que prit modèle le sculpteur rhénan qui, à une époque peut-être tardive, au XII[e] siècle sans doute, exécuta les bas-reliefs encastrés aujourd'hui à l'entrée du presbytère de Remagen. On en a cherché tour à tour les explications les plus étranges; M. Sauoner a justement proposé d'y reconnaître les restes incomplets d'une représentation, d'ailleurs fort gauche, des travaux des mois, et quelques autres thèmes familiers à l'iconographie romane, comme Samson et le lion. L'exécution plate et fruste, sans sève ni accent et, si l'on peut dire, d'une morne barbarie, rappelle les plus sommaires débuts de la sculpture monumentale ; mais la présence de sujets, comme la légende d'Alexandre de Macédoine enlevé dans un char attelé de griffons, et le caractère vieillot, archaïsant plus que vraiment archaïque de la facture, font penser à l'œuvre d'un atelier roman attardé et sans influence sur le développement de l'art contemporain.

Les bas-reliefs de la frise d'Andlau, en Alsace, rappellent de façon singulière le style des sculptures de quelques églises de la vallée du Rhône (Verviers, Saint-Restitut, par exemple) ; des motifs orientaux s'y mêlent à des imitations de stèles romaines.

Non moins attardé, mais s'inspirant de tout autres modèles, était l'atelier qui, sur la façade de l'église Saint-Jacques (des Écossais), à Ratisbonne, sculpta la série de bas-reliefs, dont Goldschmidt a cru retrouver les sources iconographiques dans le psautier de saint Alban, et Enders dans le commentaire du Cantique des Cantiques d'Honorius d'Autun. Leur style semble procéder d'une transposition dans la pierre des illustrations d'un manuscrit irlandais. Les draperies — si l'on peut donner ce nom aux monotones enroulements de cordes qui en tiennent lieu — ressemblent à des pelotes superposées; aucune verve, aucune invention dans la facture lourde et inexpressive (v. t. I, p. 497, fig. 246).

Le pilier de la crypte de Freising — qui ne saurait être antérieur à 1160, si primitive que puisse paraître sa sculpture, où le Père Martin crut reconnaître la lutte de Sigurd et du dragon Fafnir et où se lit le nom d'un maître Luitprecht, — ne révèle non plus aucune originalité vrai-

ment créatrice; rien n'y rappelle la fougue barbare du pilier de Souillac, par exemple, ou l'élégance nerveuse de celui de Moissac. A Saint-Emmeran de Ratisbonne, trois figures de haut-relief en bois : un Christ en majesté assisté de saint Denis et de saint Emmeran, avec, à ses pieds, l'abbé Reginard (1044-1061), seraient, si on pouvait les considérer comme contemporaines de l'abbé Reginard, le plus ancien monument de la sculpture bavaroise; le tympan de Moosburg, dans la vallée de l'Isar (avec le Christ entre Marie et un saint, Henri II et le bienheureux Adelbert), en est un des meilleurs témoins pour le xiie siècle, mais ce n'est pas dans cette région, pas plus au cloître de San Zeno près de Reichenhall (dont certain pilier rappelle les plus médiocres bas-reliefs du cloître Saint-Trophime d'Arles), qu'à Moosburg, et encore moins dans les contrées plus orientales, comme la Bohême, l'Autriche, ou les plaines du Danube, que l'on trouverait les vrais foyers de l'art allemand.

Ce n'est pas non plus dans la région rhénane. Si riche qu'ait été la vie religieuse de cette « rue des moines », *Pfaffengasse*, si admirable l'école d'architecture d'où sortirent Sainte-Marie du Capitole et les Saints-Apôtres, la sculpture ne s'y développa jamais d'une manière vraiment originale. De Bâle à Cologne, on pourrait sans doute citer un assez grand nombre de tympans, de chapiteaux et de bas-reliefs du xiie siècle, dont l'intérêt iconographique serait souvent très grand; mais aucun ne révèle l'intervention d'un maître ou d'un atelier vraiment créateur.

Les modèles les plus souvent consultés semblent avoir été les stèles ou les sarcophages que l'occupation romaine y avait laissés en grand nombre. Le bas-relief signé de magister Otto, et même le Daniel dans la fosse aux lions, qu'Aldericus sculpta pour la cathédrale de Worms, et qui n'est pas sans rappeler un peu le chapiteau de Sainte-Geneviève de Paris (musée du Louvre; v. t. I, p. 661, fig. 375), sont de style assez lourd et rond; il y a plus de mouvement et d'intention dramatique dans le tympan où certain Wezilo, de Neu-Eberstein, sculpta, après 1162, l'Ascension et des velléités de vie, mais combien gauches, se manifestent aussi dans le tympan d'Alpirsbach (vallée du Neckar), où un maître inconnu sculpta le Christ dans la mandorle, enlevé par deux anges, dont les contorsions rappellent, mais avec plus de lourdeur, l'essor et l'effort de ceux de certains tympans bourguignons du Brionnais et de l'Auxois; de chaque côté, deux donateurs agenouillés seraient la plus ancienne représentation connue de membres de la famille Hohenzollern; on y lit cette inscription : *Ego sum ostium, dixit Dominus, per me si quis introiret, salvabitur.* C'est peut-être à des influences bourguignonnes, mais un peu alourdies, que la porte latérale de la cathédrale de Bâle (vers 1180), doit son principal intérêt. Les bas-reliefs des Apôtres et de l'histoire de saint Vincent conservés à l'intérieur de l'église sont à peu près

contemporains et prolongent, jusqu'au dernier quart du XIIe siècle, la tradition des bas-reliefs et des sarcophages de la Rome impériale. En plein XIIIe siècle d'ailleurs, vers 1250, un maître, qui n'est pas sans importance, mais dont le style attardé reste encore roman, Engelbertus, à Saint-Léonard de Francfort, au tympan de Gelnhausen, à la porte nord-ouest du dôme de Mayence, apparaîtra comme le continuateur des ateliers romans.

En Westphalie, une école plus originale et plus vivante se développa, qui semble, comme l'école bourguignonne, mais avec moins de verve, avoir surtout transposé dans la pierre les grandes peintures murales. Un grand nombre de fonts baptismaux dont les frustes sculptures sont comme les essais et le lent apprentissage des ornemanistes et des tailleurs d'images, toute une série de tympans sculptés sur les portes de petites églises de village, jalonnent l'histoire et le développement de cette école. Ce sont, à Ervitte, près de Lippstedt, l'archange saint Michel terrassant le démon, et, dans la même église, des colonnes historiées, avec une curieuse et très exceptionnelle représentation de l'échelle de Jacob; à Brakel, Steinheim, Soest, Plettenberg, Peetzen, le Christ de majesté entouré de saints, des scènes bibliques, et notamment des épisodes de la Passion où l'intention dramatique est souvent exprimée avec assez de force. C'est justement la scène suprême de la Passion, la Déposition de croix, qui est sculptée à même le rocher, dans le bas-relief colossal, célèbre en Allemagne sous le nom d'*Externstein*, aux environs de Detmold, au-dessus d'une grotte transformée en chapelle du Saint-Sépulcre par les Bénédictins de Paderborn, et sur les parois de laquelle on lit la date 1115. Bien que la sculpture soit d'un style très archaïque et tout à fait conforme encore aux données de l'iconographie des ivoires carolingiens, cette date de 1115 paraît fort hypothétique; c'est bien plus avant dans le XIIe siècle qu'on serait tenté de placer un morceau de cette envergure. Le bas-relief mesure plus de 5 mètres de hauteur. Le Christ, dont les longs cheveux tombent sur l'épaule en nattes tressées, est



Fig. 467. — La Déposition de croix. Bas-relief d'Extern.

reçu par Nicodème qui l'a pris à bras-le-corps, et s'arc-boute solidement pour soutenir ce précieux fardeau; Joseph d'Arimathie, monté sur la branche d'un arbre qui, à côté de la croix, se recourbe et se stylise à la manière orientale, l'assiste; d'un de ses bras (aujourd'hui disparu) il maintient le corps inanimé qui plie et s'affaisse; il s'appuie de l'autre à la croix. Au-dessous Adam et Ève, agenouillés en face l'un de l'autre, et enserrés dans les replis de la queue du serpent, embrassent le tronc de « l'arbre de la connaissance », qui se confond avec l'arbre de la croix. Le soleil et la lune, aux deux bouts des bras de la croix, pleurent la mort du juste; le Père lui-même vient recueillir son âme, tenant en main l'étendard, signe de sa victoire définitive. Marie et Jean (avec toute sa barbe) assistent à la scène; malgré de cruelles mutilations, la figure de Marie, qui caresse de ses mains et rapproche de son visage la tête de son fils, conserve une grande et pathétique expression.

Nous voici arrivés au vrai foyer, à la terre d'élection de la sculpture allemande, à la Saxe et aux régions immédiatement voisines placées dans son rayonnement, comme la Westphalie et la Haute-Franconie. C'est entre l'Elbe et le Harz, d'Hildesheim à Halberstadt, de Bamberg à Freiberg, de Magdebourg à Naumbourg, qu'à l'extrême fin du XIIe siècle et au cours du XIIIe se développèrent les grands ateliers, dont nous ne pourrons qu'indiquer ici les principales œuvres.

Pour rechercher les origines de cet art, qui trouva, au cours des XIIe et XIIIe siècles, dans le milieu politique et social, dans les encouragements de la dynastie des empereurs saxons et franconiens, dans la collaboration d'un épiscopat puissant et éclairé, et même dans l'activité de la vie commerciale, des conditions éminemment favorables, il faudrait remonter jusqu'au temps de Bernward. Le musée provincial de Hanovre conserve des fonts baptismaux du XIIe siècle taillés dans une pierre très dure, dont la cuve est ornée de bas-reliefs représentant la création d'Adam et d'Ève (celle-ci jaillissant de la côte d'Adam endormi avec une sorte d'impétuosité très amusante), l'expulsion, le couple banni condamné au dur travail, et, au centre, le baptême du Christ; en dépit de la résistance de la matière et de l'insuffisance de son art, l'imagier y témoigne d'une vivacité d'invention qui font de ce monument un document important pour l'histoire de la sculpture. En Westphalie, on trouve aussi, nous l'avons dit, un grand nombre de fonts baptismaux avec bas-reliefs. Un tympan de l'église Notre-Dame de Münzenberg, près Quedlimbourg, où l'on voit Marie vénérée par deux personnages, l'un agenouillé, l'autre prosterné, accroupi par terre, à quatre pattes, est aussi un document à retenir. Les draperies sont indiquées par des striures triangulaires ou brisées qui font penser un peu au tympan de Mozac, un peu au chapiteau de l'histoire de saint Jean-Baptiste à la Sauve (v. t. I, p. 626,

fig. 545). Si rudimentaire et incomplète que soit encore la science de l'ouvrier, toutes les intentions de cet art vont du moins vers l'expression et la vie, et l'on peut suivre, dans la série des pierres et effigies tombales des abbesses de Quedlimbourg, depuis celle d'Adélaïde, morte en 1044, mais qui ne fut exécutée sans doute, comme celles de Béatrice et d'Adélaïde II qu'au xiie siècle, après l'incendie de 1129, une progression très significative. La recherche du mouvement s'y manifeste, entre autres moyens, par une agitation des draperies qui deviendra caracté-



Phot. R. Koechlin.

Fig. 468. — Bas-reliefs du chœur de la Liebfrauenkirche d'Halberstadt.

ristique de toute une série d'œuvres et que nous observerons au cours du xiiie siècle, — avec de notables différences d'ailleurs dans le parti pris et si l'on peut dire dans le sentiment, — au chœur de Saint-Georges à Bamberg, sur les tombeaux d'Henri le Lion et de sa femme, à Brunswick, sur celui du comte Dedo et de Mathilde ainsi que sur les statues et les bas-reliefs de maints portails. Comme pour les écoles du Languedoc et de Bourgogne, pour les Apôtres de Toulouse et les tympans de Vézelay et d'Autun, on peut supposer ici l'influence originelle de peintures et d'ivoires; mais dès qu'une œuvre d'art manifeste — au même degré que celle que nous venons de rappeler ou dont nous allons parler — une volonté maîtresse de ses moyens d'expression, elle n'est plus simplement une imitation ou un reflet; elle devient une

création originale et significative; bien moins qu'un aboutissement, elle est un point de départ.

Un groupe de monuments en stuc, dont les plus importants sont le parapet de la tribune de Gröningen (vers 1170) (aujourd'hui au musée de Berlin), les bas-reliefs du tour du chœur de la Liebfrauenkirche d'Halberstadt et de Saint-Michel d'Hildesheim (extrême fin du XIIe ou commencement du XIIIe siècle) doit d'abord être considéré. Encore que dans les plis serrés et les retroussis des manteaux des Apôtres d'Halberstadt, par exemple, on retrouve bien des traces, ou plutôt des velléités de cette agitation caractéristique sur laquelle nous allons avoir à revenir, on peut dire qu'ils appartiennent à ce qu'on pourrait appeler le style apaisé. On peut, par simple analogie, les rapprocher des monuments français à peu près contemporains qui, après les partis pris plus singuliers et tourmentés des grandes écoles romanes, acheminaient la sculpture française vers l'eurythmie, la noblesse et la sérénité de la statuaire des cathédrales. A Gröningen, le Christ juge est assis, entouré de dix Apôtres. A Hildesheim, la Vierge debout tient sur son bras droit l'Enfant vers qui elle penche la tête et qui lui caresse le menton, et les draperies de la jupe, plaquée sur les jambes en surfaces collantes, puis plissée entre les jambes, comme si le gisant d'une tombe avait servi de prototype, dessinent sur les pieds de molles ondulations; autour d'elle se tiennent les Apôtres, debout également. Leurs attitudes sont variées avec soin; leurs draperies tantôt forment entre les jambes et les pieds ces longs plis aplatis et comme repassés, si fréquents sur les tympans de l'Ile-de-France dans la seconde moitié du XIIe siècle, tantôt s'élargissent en ondulations plus longues; les bords des manteaux retombent en souples sinuosités, ou bien sont rejetés sur le bras en diagonales vivement et assez sèchement dessinées. L'expression des têtes est calme, pensive et grave, et ne manque pas de noblesse. L'interprétation de miniatures et de beaux ivoires byzantins paraît ici évidente.

A la clôture du chœur de la Liebfrauenkirche d'Halberstadt, la Vierge d'un côté, le Christ de l'autre sont également escortés par les Apôtres, assis chacun dans une niche. Quelques-uns ont encore les jambes bizarrement croisées, à la manière des Apôtres de Toulouse; les figurines, centaures et grotesques, inscrites dans les fins rinceaux qui couronnent la clôture rappellent aussi les tailloirs de quelques chapitaux de l'école toulousaine. Ces analogies, dont il ne faudrait pas exagérer l'importance, peuvent s'expliquer par les modèles communs que les deux ateliers utilisèrent, celui d'Halberstadt travaillant d'ailleurs à une époque sensiblement postérieure et à l'extrême fin du XIIe siècle, sinon dans les premières années du XIIIe.

Le caractère de la draperie témoigne d'une tendance — encore sévè-

rement contenue — à l'agitation, mais qui çà et là se manifeste tout à coup par un brusque enroulement autour d'un poignet ou d'un genou, ou bien encore par quelques remous des plis dans le bas des tuniques. Les expressions dominantes restent d'ailleurs de calme et de sérénité; les têtes sérieuses et méditatives sont d'autant plus impressionnantes



Phot. Bœdeker.

Fig. 469 — Clôture du chœur de Saint-Michel d'Hildesheim

que telle attache de pied ou de main révèle encore, par endroits, des traces d'archaïsme persistant. La Vierge, avec ses longues tresses tombant sur la poitrine, fait penser à une figure chartraine interprétée par un Allemand sentimental du début du XIIIe siècle. Une polychromie, plus d'une fois rafraîchie, où les rouges et les verts éteints dominent, joue très heureusement sur les minces reliefs.

Comme les chœurs d'Halberstadt et d'Hildesheim, celui de la cathédrale de Bamberg reçut — à une époque que les historiens de l'art allemand semblent s'accorder enfin à placer vers les commencements du

XIIIe siècle (vers 1200), quelques-uns mêmes dans le premier quart de ce siècle — une riche décoration plastique. Comme à Hildesheim et Halberstadt les Apôtres y figurent sous des arcatures : mais là s'arrête l'analogie. Le sentiment et le style sont, d'un groupe à l'autre, très différents. Les Apôtres et les Prophètes de Bamberg, au lieu d'être isolés, sont engagés deux à deux en d'ardents dialogues, et c'est moins encore aux Apôtres de Saint-Étienne de Toulouse qu'au groupe de saint Pierre et saint Marc du portail de Vézelay (v. tome I, p. 640) qu'ils font d'abord penser. Mais il n'est pas prouvé que le sculpteur de Bamberg ait connu l'œuvre de son confrère bourguignon; en tout cas, il ne se serait pas borné à le copier et il y aurait abondamment mêlé, dans la facture et dans l'expression, de sa propre substance. Ici encore, pour ces groupes d'œuvres, géographiquement si distants et chronologiquement séparés par plus d'un demi-siècle, on peut supposer une source commune et des interprétations particulières. Cette agitation des draperies, — que les écoles de Bourgogne, du Languedoc, du Poitou, avaient au XIIe siècle introduite dans la statuaire monumentale et qui, dans la seconde moitié de ce siècle, s'apaise dans l'Ile-de-France en ondulations plus eurythmiques où de brusques retroussis rappellent seuls çà et là le bouillonnement des modèles primitifs, — reprit en Allemagne, au moment même où elle s'atténuait en France, une violence presque méthodique; elle souleva, retroussa, tordit en volutes les draperies des Apôtres et des Prophètes de Bamberg, elle souffla en bourrasques incohérentes sur l'ancien portail de Magdebourg; à Münster, à Paderborn, elle fit clapoter comme des voiles battues par des vents contraires les tuniques et les manteaux des Apôtres, et si elle se calme dans les plus belles œuvres du XIIIe siècle, il est bien rare que quelque détail ne la trahisse çà et là, comme un souvenir tenace ou une irréductible velléité, jusqu'à ce qu'on la voie enfin, sous une forme nouvelle et avec une virtuosité rajeunie, reparaître à la fin de l'époque gothique, par exemple au trumeau de Münster (fig. 472) et chez les maîtres franconiens.

Les bas-reliefs du chœur de Saint-Georges à Bamberg comprennent, avec la série des Prophètes et des Apôtres, une Annonciation et un saint Michel. Le saint Michel, dont la robe s'évase, de chaque côté de ses jambes, en une double volute festonnée et se tirebouchonne entre les pieds en deux banderoles parallèles et clapotantes, a l'air encore plus archaïque que les figures voisines. Il n'est pas sans quelque analogie avec le saint Michel de la façade de Saint-Gilles. Dans le bas-relief de l'Annonciation, le manteau de Marie et la robe de l'ange dessinent aussi des zig-zags terminés en retroussis aplatis. Mais ce qui, dans cette série de Bamberg, est surtout frappant et paraît en singulière avance sur l'art contemporain, c'est l'expression des têtes. Viollet-le-Duc avait déjà remarqué dans « les gestes, dans les expressions de ces personnages qui discutent, un

sentiment dramatique prononcé, penchant vers le réalisme, qu'on ne trouve à cette époque dans aucune autre école ». Telle figure d'apôtre ou de prophète, n'était la facture des cheveux ou de la barbe qui ont encore les caractères du XIIe siècle, ferait déjà penser à des œuvres du XVe, presque de Dürer, — et comme les quelques figurines sculptées sur les chapiteaux qui supportent les arcatures aveugles à l'intérieur de la clôture du côté du sanctuaire n'ont rien de commun avec le style de ces bas-reliefs encastrés sur les revêtements extérieurs et indépendants de l'architecture, l'hypothèse peut venir à l'esprit d'additions ou de retouches postérieures. Mais on ne saurait préciser à quel moment ces retouches auraient été faites et il n'en a jamais été question chez les historiens de la sculpture allemande. Le maître et l'atelier du chœur de Saint-Georges apparaîtraient donc, au commencement du XIIIe siècle, d'une part comme des représentants attardés d'une tradition en honneur plus d'un demi-siècle auparavant dans les plus vivantes écoles romanes occidentales, dont on dirait qu'ils transposent avec une application consciencieuse l'ardente virtuosité, et d'autre part comme des précurseurs qui portèrent à un haut degré cette recherche de l'expression, du sentiment, de la signification morale, spécifiquement caractéristique de tout l'art allemand.



Phot. Franck

Fig. 170. — Porche de la cathédrale de Paderborn.

Avant de parler des ateliers qui, à Bamberg, succédèrent à celui du du chœur de Saint-Georges, il faut résumer les progrès accomplis en Westphalie et en Saxe par la sculpture monumentale. En Westphalie, les deux monuments principaux sont les cathédrales de Paderborn et de Munster. A Paderborn, le porche méridional de l'église, d'après Reiche, son dernier historien, n'aurait reçu sa décoration plastique qu'entre 1250 et 1260. Si l'on ne considérait que la facture encore archaïque des barbes et des cheveux, la rudesse générale du style, on serait tenté de la vieillir davantage; mais une date qui paraîtrait bien tardive pour la France peut convenir en Allemagne. Neuf grandes statues décorent le porche : au trumeau une Madone avec l'Enfant qui lui caresse affectueusement le menton; aux piédroits, de chaque côté, trois Apôtres avec, à droite,

une sainte couronnée foulant aux pieds une figurine d'homme : à gauche, un saint évêque. La sainte, avec sa bouche aux lèvres minces, son expression volontaire et individuelle, pourrait être rattachée à telle figure imberbe du chœur de Saint-Georges. Dans les draperies se manifeste cette tendance à l'agitation que nous avons déjà définie. Aux murs extérieurs de l'église, une série de bas-reliefs de la vie du Christ et des statuettes des Vierges sages et des Vierges folles, d'époque un peu postérieure, présentent dans les draperies des caractères analogues.

A Munster, la décoration du porche méridional, dans sa partie la plus ancienne, procède de la même technique. C'est, avec la même lourdeur fruste, les mêmes traces d'archaïsme, le même effort vers le mouvement ; une des statues lève le bras dans un geste oratoire ; les draperies, un peu plus calmes, manifestent pourtant les mêmes velléités d'agitation. Il faut mettre à part, dans cet ensemble, le saint Paul, debout au trumeau, d'une époque très postérieure, et dont la jupe se soulève en remous de plis orageux, et même les quatre statues de saint Laurent, de l'évêque Dietrich von Isenburg qui avait posé les fondations de la nouvelle église en 1225, de sainte Madeleine avec un donateur (fig. 486) et d'un chevalier, qui, de style plus ample, d'exécution plus pleine et plus belle, se rattachent directement à l'atelier de Meissen, sinon à celui de Naumbourg.... Et l'on a proposé de reconnaître dans la disposition de ces portails, tour à tour des influences de ceux de Saint-Seurin de Bordeaux, de Saint-Père-sous-Vézelay, de Candes, — ce dernier d'ailleurs d'époque certainement postérieure.



Phot. Franck.

FIG. 471. — Porche méridional de la cathédrale de Munster.

Goldschmidt, dans ses remarquables travaux sur l'école de sculpture saxonne, a le premier rapproché des portails français les débris d'un ancien portail de Magdebourg aujourd'hui encastrés dans le chœur de la cathédrale. Dans les représentations des Vertus et des Vices, des Vierges sages et des Vierges folles, dans les anges des voussures et les grandes statues recueillies après coup, il a reconnu tous les éléments du programme iconographique d'où procède le décor plastique des cathédrales françaises, tels qu'aurait pu les interpréter un maître allemand qui aurait voyagé, entre 1210 et 1220, à Paris et à Chartres. Mais le style de ces scul-

ptures reste en rapports étroits avec ce que nous avons dit des tendances de l'école allemande. Si le sculpteur qui eut à tailler les bas-reliefs des Vertus et des Vices connut les modèles français, — et cela n'est pas contestable, — il les interpréta à sa manière. Les bords du manteau de l'Idolâtrie, enroulés et tordus comme des paquets de boyaux, ceux des jupes des Vierges folles, encore plus agités et contournés, indiquent, comme ceux de



Fig. 472. — Saint Paul. Trumeau et linteau du portail méridional de la cathédrale de Munster (fin de l'époque gothique.)

Phot. R. Kœchlin.

l'Annonciation à mi-corps sculptée sur l'un des chapiteaux du chœur, la persistance et même la recrudescence des tendances déjà signalées.

Entre l'œuvre des ateliers qui travaillèrent à Saint-Michel d'Hildesheim et à la Liebfrauenkirche d'Halberstadt et celle des maîtres qui exécutèrent les sculptures des grands portails de Freiberg, Magdebourg et Bamberg, il y eut donc des groupes intermédiaires, dont les uns restèrent empêtrés dans les complications arbitraires des draperies agitées et enchevêtrées, dont les autres se développèrent vers un art plus simple, plus noble et plus vraiment monumental. A ce dernier groupe se rattachent les auteurs de la chaire et du jubé de Wechselbourg, et de la Porte dorée de Freiberg.

La chaire de Wechselbourg porte sur ses trois côtés, en bas-reliefs vigoureux, les figures du Christ entre la Vierge et saint Jean avec les symboles des Évangélistes, Moïse et le serpent d'airain, le Sacrifice d'Abraham; les personnages, comme ceux du jubé, un Melchissédec et un Abraham conservés dans l'église, sont de proportions trapues; quelques-uns rappellent d'assez près certaines statues des ébrasements de la Porte dorée de Freiberg. Le calvaire en bois, placé sur la poutre triomphale, — motif fréquent dans l'iconographie

contemporaine et dont on voit à Freiberg, à Halberstadt d'autres exemplaires admirables. — est une œuvre de la même époque sans doute (entre 1230 et 1240), mais de style sensiblement différent. Si la disposition générale de la chaire rappelle certains monuments apuliens et toscans, c'est à la statuaire du portail septentrional de Chartres, et principalement au groupe de la Visitation, que font penser la Vierge et le saint Jean (ici imberbe) du Calvaire. Avec quelques variantes dans la disposition des personnages, les calvaires en bois d'Halberstadt et de Freiberg sont du même style et, pour la force expressive, la noblesse et la pureté du dessin, non moins dignes d'admiration.



Phot. R. Kœchlin

FIG. 175. — La Vierge du Calvaire de Freiberg.

La Porte dorée de Freiberg est plutôt une libre interprétation qu'une imitation des portails de l'Ile-de-France. Son programme iconographique, avec l'Adoration des Mages au tympan, les Prophètes et les figures typologiques de l'Ancien Testament aux piédroits, les Apôtres et les épisodes du Jugement dernier aux voussures, rappelle bien celui qui s'était constitué dans le premier quart du XIIIe siècle aux portails des « Notre-Dame » françaises, mais avec des raccourcis et une adaptation spéciale. Le style des Apôtres, aux voussures, procède directement de ceux d'Halberstadt, tandis que dans le réveil des morts et les délicieux motifs des anges psychophores, on retrouverait, presque trait pour trait, des motifs de Chartres et de Reims. Les statues des ébrasements sont, si l'on peut dire, tout à fait « saxonnes », intermédiaires entre celles du jubé, de la chaire et de l'église conventuelle de Wechselbourg et celles de Magdebourg — un peu lourdes; au tympan, l'Adoration des mages, avec ses draperies aux plis nombreux et aux molles ondulations, est aussi comme un stade intermédiaire entre Halberstadt, le premier atelier de Magdebourg et Bamberg; l'ange debout entre la Vierge et saint Joseph assis se retrouve à peu près pareil dans une des voussures de l'ancien portail de Magdebourg. Le caractère général des têtes est tout à fait germanique. Goldschmidt a supposé, pour expliquer ces analogies et ces divergences, que le sculpteur de Freiberg avait d'abord travaillé à l'ancien portail de Magdebourg, qu'il aurait connu là un recueil de dessins, de modèles français rapporté par un maître

allemand, et tantôt copiés, tantôt librement interprétés, adaptés et germanisés par ses élèves et continuateurs. C'est une ingénieuse hypothèse.

Entre le premier atelier de Magdebourg et ceux qui lui succédèrent, on peut saisir quelques rapports. Au tympan d'une porte intérieure ouvrant sur le déambulatoire, sont sculptés le Christ apparaissant à Madeleine, et saint Pierre entre une sainte et un homme agenouillé; les bords de la tunique de ce personnage sont soulevés en bouillonnements tout à fait dans le style des bas-reliefs encastrés dans le chœur. Dans les statues de l'Église et de la Synagogue placées sous le porche septentrional, cette agitation des plis est poussée jusqu'à la frénésie : le lourd manteau de l'Église descend sur ses pieds en contorsions épaisses et violentes; on dirait de paquets de grosses cordes s'abattant sur le sol; la robe de la Synagogue se creuse à plis profonds et se termine en remous incohérents.

Phot. Franck

Fig. 474. — Tympan de la Porte dorée. Cathédrale de Freiberg.



Phot. R. Kœchlin.

Fig. 475. — Les Vierges folles. Statues de la porte septentrionale de la cathédrale de Magdebourg.

C'est surtout par la recherche de l'expression que se signalent les Vierges sages et les Vierges folles, qui sont ici, non plus des statuettes à mince relief sur les montants des portes, mais de grandes statues indépendantes — et les sculpteurs allemands reprendront ce thème, au cours du XIVe siècle, à Strasbourg, à Nuremberg et à Erfurt, avec une prédilection marquée. La douleur des Vierges folles sur-

tout a fourni à leur sentimentalité naïve et appliquée l'occasion de se manifester abondamment. L'une se frappe la poitrine, l'autre porte à ses yeux un pan de son manteau ; celle-ci sanglote, le front dans la main, ou bien gémit, la tête inclinée. A Erfurt, au XIVe siècle, les bras violemment levés au-dessus de la tête, les mains crispées, le corps fléchissant sur les jambes, les Vierges coupables exprimeront par une pantomime sans mesure et des contorsions de possédées leur désespoir et leur repentir — tandis que les Vierges sages, avec une affectation béate et pédante, étaleront leur joie.

Hasak croit pouvoir dater de la première moitié du XIIIe siècle et de



Phot R. Kœchlin.

Fig. 476. — L'Assomption. Tympan de la porte septentrionale de la cathédrale de Magdebourg.

1240 au plus tard, les sculptures du porche septentrional de Magdebourg; il semble, à des yeux français, que la série des Vierges devrait être reculée jusqu'à la fin du siècle — et c'est pour le tympan seulement que l'on pourrait accepter la date proposée. Le style en est un peu lourd et se rattache par le caractère des têtes et les proportions trapues à la tradition de la chaire de Wechselbourg; mais les tendances au réalisme sont ici très accentuées. Pour allumer l'encens des encensoirs, les Apôtres qui ont assisté à la mort de Marie et sont maintenant témoins de son Assomption, ont apporté un réchaud, et c'est à cet ustensile que le sculpteur a réservé le centre de la composition et comme la place d'honneur; pour enlever plus commodément Marie jusqu'au trône où le Père et le Fils l'attendent, les anges, porteurs expérimentés, se servent d'un brancard....

C'est par ces nuances d'interprétation, par ce réalisme naïvement

minutieux et pratique, comme par l'insistance souvent excessive qu'il met à traduire « l'expression », les sentiments intérieurs par le geste ou sur le visage, que l'art allemand accuse sa personnalité. L'ange de l'Annonciation, à Magdebourg comme à Bamberg, élargit son sourire jusqu'à la grimace.

C'est au XIVe siècle seulement que fut érigée, au trumeau de la porte occidentale du dôme, la statue de l'empereur Othon. Elle n'est pas sans rappeler, par la souplesse du modelé et l'allure générale des draperies, celles du Bureau de la Rivière et du Charles V d'Amiens, et se rattache à ce qu'on pourrait appeler le style international de la seconde moitié du XIVe siècle.



Fig. 477. — L'ange de l'Annonciation. Cathédrale de Bamberg.

L'atelier du chœur de Saint-Georges eut à Bamberg même des continuateurs immédiats dont le style, évoluant au cours du XIIIe siècle sous l'influence des importations françaises, se modifia sensiblement et se dégagea des partis pris conventionnels et archaïques de l'atelier primitif, mais reste pourtant reconnaissable à quelques particularités de facture. Le chœur de Saint-Georges avait été reconstruit et voûté vers le commencement du XIIIe siècle, mais c'est seulement en 1237 qu'eut lieu la consécration de la nouvelle cathédrale qui remplaça celle détruite par l'incendie du XIIe siècle : « *Hoc anno* [1237] *pridie nonas maii in Babenberc dedicatum est monasterium ab his episcopis.... Domino papa ibidem magnam faciente indulgentiam...* », et c'est le souvenir de cette consécration qui serait conservé au tympan de la porte septentrionale. La Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux reçoit l'hommage de saint Pierre et d'un chevalier, sans doute saint Georges, accompagnés d'un évêque, placés à sa droite — tandis que, de l'autre côté, un roi lui présente le modèle de l'église; une reine le suit, escortée d'un clerc tenant un phylactère. Le roi et la reine portent l'auréole (Henri II et Cunégonde, dont la canonisation

remontait au début du siècle ; sur les chapitaux qui reçoivent la retombée des archivoltes, une série de prophètes à mi-corps tiennent déroulée une longue banderole ; — c'est le développement d'un thème que l'on rencontre en Bourgogne, au XII[e] siècle, sur certains portails du Brionnais, à Arcy, par exemple.

Le profil et la construction des figures du tympan, dans leur précision sèche et leur individualité fortement caractérisée — l'impératrice notamment, — évoquent le souvenir de quelques têtes d'apôtres du chœur de Saint-Georges. Les draperies restent collantes par endroits, mais l'agitation en est apaisée et l'accord avec l'attitude générale plus logique.


Phot. R. Kœchlin
FIG. 478. — Statue d'Othon I[er]. Trumeau de la porte occidentale de la cathédrale de Magdebourg.

On peut dire que, dans toute la statuaire de Bamberg, quelque chose subsistera des tendances de l'atelier primitif, mais mêlé à tant d'autres éléments et avec des qualités et nuances d'interprétation si diverses, qu'il serait excessif de prétendre y suivre la transmission régulière d'un enseignement et une filiation ininterrompue. Chronologiquement très voisines de la porte septentrionale, les six statues de la porte d'Adam (vers 1250) sont, pour le sentiment de la forme et la noblesse de l'expression, d'une beauté supérieure — et ce qui reste d'archaïsme dans quelques détails de la facture n'est que pour leur donner plus de saveur ; l'influence de Reims s'y fait sentir d'une manière si frappante qu'on a pu supposer que le sculpteur qui les tailla avait travaillé, ou tout au moins passé en Champagne. Mais, si ces analogies entre la statuaire de Bamberg et celle de Reims (entre l'empereur Henri, par exemple, et le *Salomon* du portail occidental, ou bien encore les rois des contreforts du transept septentrional) sont nombreuses et persuasives, il n'en reste pas moins dans l'allure, l'expression, la manière d'être des uns et des autres, des nuances qui les différencient sensiblement. Que l'on compare la Cunégonde de Bamberg à la reine de Saba de Reims ; si elle venait à se mouvoir, l'impératrice allemande aurait les gestes plus saccadés, le port plus compassé, la démarche plus lourde que la reine française ; même observation pour le groupe de la *Visitation* de Reims comparé à celui du tour du chœur de Bamberg, ou bien pour l'Église et la Synagogue de Reims rapprochées de celles qui ont trouvé place au-dessus du « portail

des Princes » de Bamberg ; les mêmes analogies et les mêmes différences s'y vérifient et s'y accentuent. Le type initial est le même, les ressemblances sont évidentes, et pourtant il y a dans la réplique allemande quelque chose dans l'expression de plus appuyé, dans la construction de plus raide, et, si l'on peut dire, de plus guttural dans l'accent ; partout une tendance à faire prédominer l'énergie sur la grâce. Le saint Étienne de la porte d'Adam, comme l'ange de l'Annonciation, met dans son sourire une insistance presque caricaturale ; la Vierge de la Visitation,



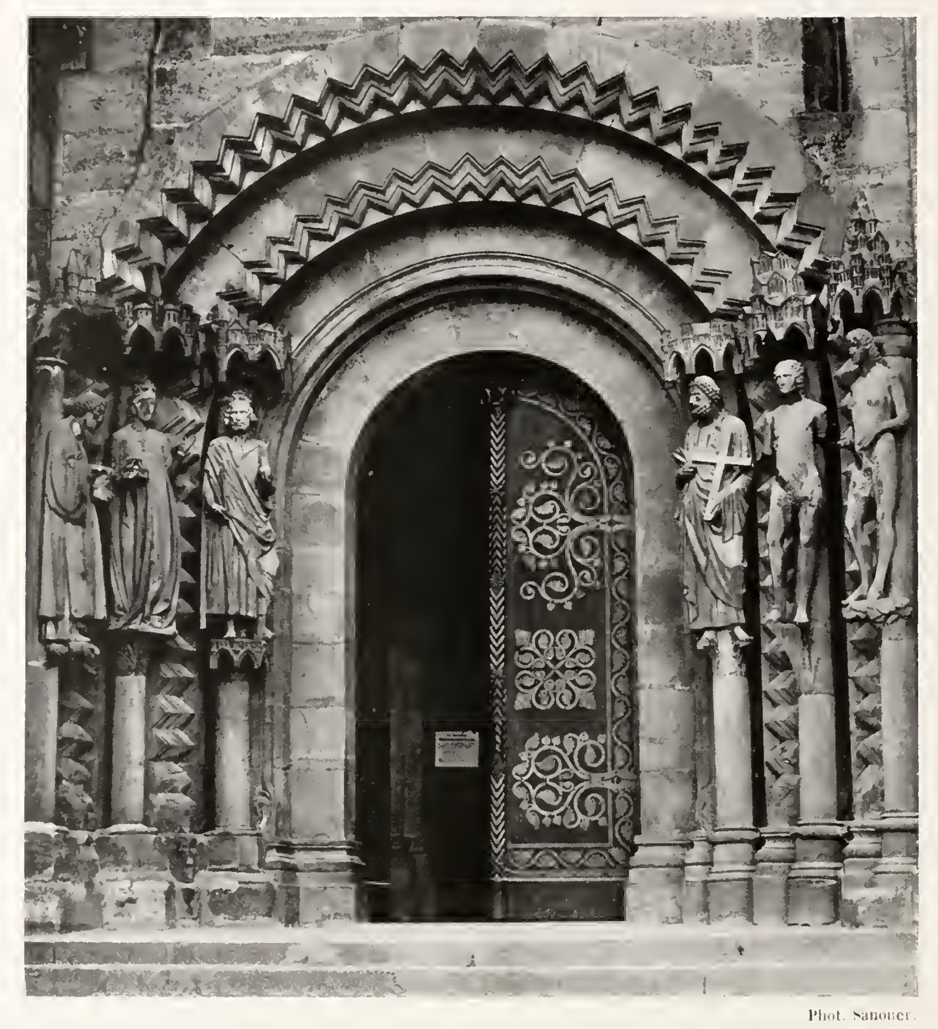
Phot. Sanoner.

Fig. 479. — Porte septentrionale de la cathédrale de Bamberg

comme l'Église du portail des Princes, robuste, volontaire et majestueuse, est bien une princesse germanique.... Et toutes ces statues sont belles, d'une beauté qui leur est propre, et personne ne les confondrait avec leurs sœurs de France.

Dans cette série d'importance capitale, les deux figures nues d'Adam et d'Ève de la porte méridionale, s'imposent surtout à l'attention, par leur expression pensive où se reflète, comme à travers un voile de mélancolie, le drame de la vie intérieure ; l'Ève de Reims conserve après la faute un reste de coquetterie agressive, celle de Bamberg semble toute aux regrets, au remords. Le saint Pierre qui est auprès d'elle pourrait être comparé à celui du portail septentrional de Reims : le front soucieux, les sourcils froncés, il semble méditer dans l'impatience de l'action.

C'est encore d'une des figures de roi imberbe du transept septentrional de Reims qu'il faudrait rapprocher le « cavalier » justement célèbre de Bamberg; pour la fière énergie de l'expression physionomique, l'élégance chevaleresque et la majesté de l'allure, c'est un des chefs-d'œuvre de la statuaire du XIIIe siècle. On l'a souvent appelé Conrad III,



Phot. Sauouer.

Fig. 480. — Porte méridionale, dite Porte d'Adam, de la cathédrale de Bamberg.

à cause sans doute d'une mention d'un obituaire de la cathédrale : *Kouradus rex qui ecclesiæ multum profuit.., hic sepultus est...* et l'endroit indiqué serait à peu près celui au-dessus duquel se trouvait la statue équestre [1]; les historiens allemands semblent aujourd'hui préférer à cette dénomi-

1. Une autre statue équestre, dont le prix serait inestimable si de trop nombreuses réfections n'en avaient altéré le caractère, est celle de l'empereur Othon, escorté de deux figures allégoriques, sur la place du marché à Magdebourg. Les draperies de la robe des deux femmes qui marchent à côté du cheval, sont tout à fait dans le style de celles de la Synagogue du porche septentrional de la cathédrale.

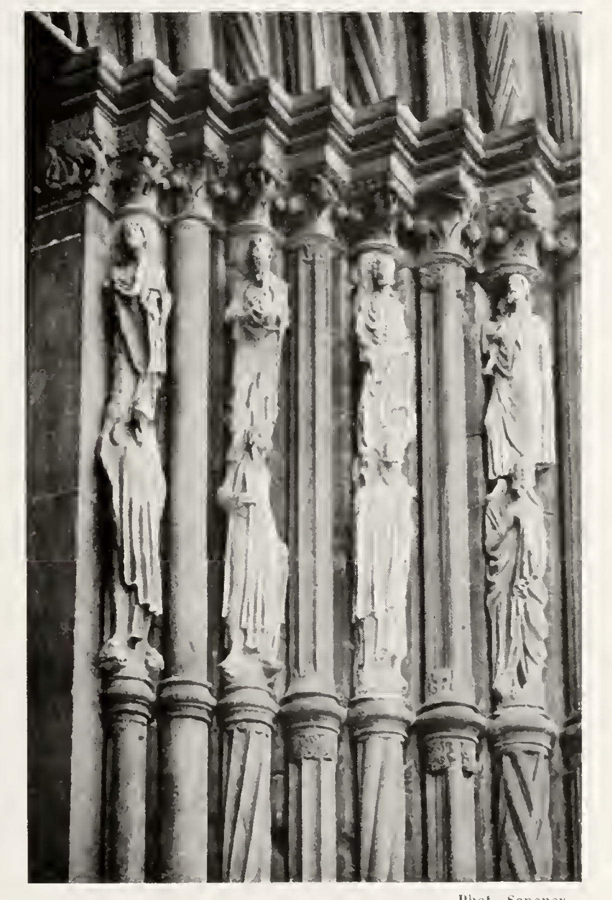


Phot. Sanoner.

Fig. 481 — Jugement dernier. Tympan de la porte des Princes. Cathédrale de Bamberg.

nation celle de saint Étienne de Hongrie. On a trouvé en effet, dans les vieux comptes du Dôme, mention de restaurations faites à une oreille et à un pied du cheval de « *Reiter Stephan* », et c'est bien à saint Étienne de Hongrie, dont l'église possédait les reliques, que, dans les plus anciennes traditions, on consacra cette fière statue.

La porte des Princes ou « Porte d'or », que nous avons mentionnée à propos des statues de l'Église et de la Synagogue qui y ont été ajoutées, est surmontée d'un tympan représentant le « Jugement dernier ». Le thème iconographique est celui que nous avons si souvent rencontré en France ; mais l'interprétation en est bien personnelle, et les germanismes y deviennent plus caractérisés encore et plus significatifs. A l'exception du Christ assis sur son trône, de la Vierge et du saint Jean barbu agenouillés à ses pieds qu'ils s'apprêtent, dirait-on, à baiser, toutes les figures, celles des morts qui sortent du tombeau, celles des damnés comme celles des élus, sourient de ce large sourire appliqué et excessif que nous avons déjà trouvé sur les lèvres de l'ange de l'Annonciation comme sur celles du saint Étienne de la porte d'Adam. Deux anges



Phot. Sanoner.

Fig. 482. — Les Prophètes portant les Apôtres. Porte dorée de la cathédrale de Bamberg.

de profil, celui qui conduit par la main un roi vers le trône du Juge, et celui qui porte la croix, pourraient être regardés comme l'œuvre d'un des continuateurs de l'ancien atelier du chœur de Saint-Georges; quant aux petits anges vieillots qui, les mains jointes, participent à la joie des élus, leur sourire s'étale, se dilate, jusqu'aux oreilles. Les ricanements de défi des damnés, qu'un diable a enchaînés et entraîne en enfer avec des gambades, se traduisent aussi par les plus expressives contorsions; on dirait d'un concours de grimaces.



Phot. Martin Sabon.
Fig. 483.
La comtesse Régelinde.
Cathédrale de Naumbourg.

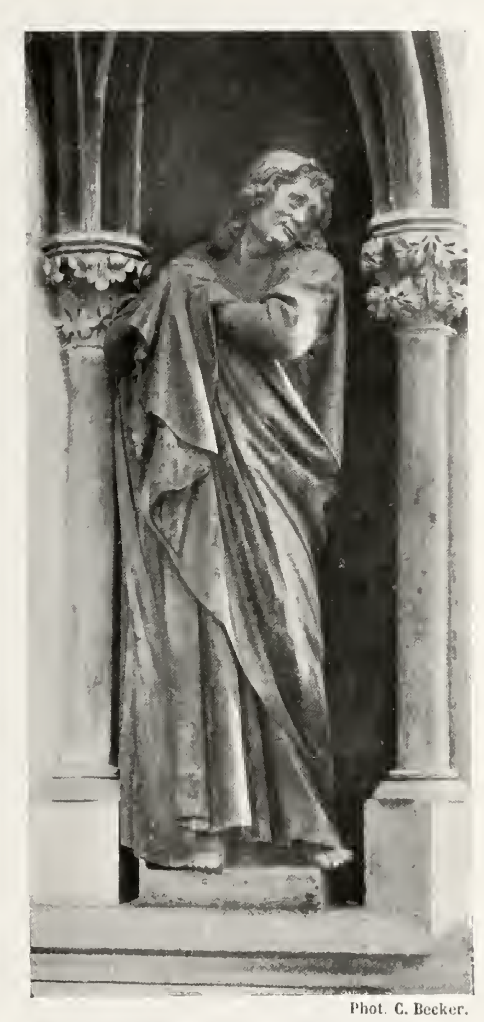
Aux piédroits, et dans un mouvement vivement exprimé, se dressent les statues, malheureusement très mutilées, des Prophètes portant les Apôtres sur leurs épaules; c'est un motif qui revient assez souvent dans l'iconographie allemande et dont les vitraux de la cathédrale de Chartres nous ont conservé un exemple célèbre. Le chiffonnement des draperies redevient ici, comme dans quelques parties du tympan du Jugement dernier, très sensible.



Phot. Martin Sabon.
Fig. 484.
Le margrave Eckardt.
Cathédrale de Naumbourg.

L'œuvre la plus caractéristique et la plus belle de la sculpture allemande au XIIIe siècle, celle où ses qualités propres se manifestent avec une plénitude, une puissance et une sobriété vraiment admirables, est groupée dans le chœur occidental du Dôme de Naumbourg. Le maître et l'atelier saxons qui y travaillèrent portèrent à l'apogée et condensèrent dans les douze statues des bienfaiteurs de l'église, tout ce qui, dans la première moitié du siècle, s'était plus ou moins nettement et fortement élaboré ailleurs de réalisme vivant et expressif. C'est l'évêque Dietrich II (1248-1275) qui commença la décoration du chœur occidental, et c'est vraisemblablement entre 1260 et 1275 qu'il faut dater la série des travaux qu'il fit exécuter. Ces douze statues représentent huit margraves et quatre femmes, presque tous enterrés dans l'église; adossées à la paroi intérieure de la clôture du chœur,

séparées par des arcatures et abritées par des dais à baldaquins, elles se dressent au-dessus d'un soubassement continu d'arcatures aveugles, les hommes appuyés sur leurs boucliers ou leurs épées, les femmes drapées dans leurs amples manteaux ; toutes, par leur attitude, leur expression physionomique et plastique, sont remarquables et d'une individualité fortement accusée. Il ne saurait être question de portraits proprement dits ; ce sont des effigies rétrospectives ; mais la nature a été consultée pour l'exécution de ces figures historiques dont la vraisemblance morale a été puissamment évoquée. Eckardt se campe fièrement sur les deux jambes ; il tient à pleine main la poignée de son épée et soutient de l'autre son bouclier; Ditmar, qui fut accusé de trahison envers l'empereur et fut tué dans un duel judiciaire, semble s'abriter peureusement derrière son grand bouclier où se lisent les mots : *Comes occisus*; Guillaume, qui fut l'un des fondateurs de l'église, semble confit en dévotion. L'exécution de ces statues viriles révèle l'intervention de mains différentes et inégales; les quatre femmes sont toutes admirables : l'une rit avec une bonhomie qui tempère la grimace caractéristique de ses lèvres élargies et de ses yeux bridés ; une autre, une veuve, Gepa, enveloppée d'une grande cape, tient un livre ouvert ; une autre, la femme d'Eckardt, Uta, de sa main droite, — dont la forme s'accuse sous les lourdes draperies, — ramène un pan de son manteau près de son visage, dans un geste exquis de tendresse craintive.... Toutes ces statues étaient peintes originairement; leur polychromie a été souvent rafraîchie, et pour la dernière fois en 1532.



Phot. C. Becker.

FIG. 485. — Saint Jean au pied de la croix. Jubé de la cathédrale de Naumbourg.

Le chœur est séparé de la nef par un jubé qui fut exécuté à la même époque que les figures des fondateurs. Sur une frise qui couronne le mur de clôture, une série de bas-reliefs représentent des scènes de la Passion ; c'est — mais avec plus de vivacité et d'insistance dans l'expression dramatique — à peu près le style des figures qui décorent la chaire de Wechsel-

bourg. De chaque côté de la porte du jubé, à droite et à gauche d'un crucifix adossé au trumeau, se tiennent saint Jean et Marie. Leur douleur s'abandonne à toute sa violence; ils détournent et inclinent la tête, montrant du doigt le Fils et le Maître agonisant sur la croix; leurs traits se contractent; ils se lamentent et ils pleurent; on dirait déjà des figures du xve siècle et presque mantégnesques. Les mouvements des bras déterminent, dans les amples draperies des lourds manteaux qui les enveloppent, des chutes de plis d'un opulent effet.

M. Vöge a cru retrouver l'influence de cet atelier de Naumbourg, combiné ou voisinant avec des influences françaises, dans une série de sculptures déposées dans le cloître de la cathédrale de Mayence, représentant le Jugement dernier, et appartenant à la seconde moitié du XIIIe siècle; on pourrait la signaler encore dans quelques figures du porche de Münster, postérieures à celles dont nous avons déjà parlé et notamment dans la Madeleine, avec un donateur, à Meissen, à Wetzlar et à Wimpfen où se continuent d'autres influences venues de Paderborn et de Münster. Au-dessus d'une petite porte latérale de la cathédrale de Naumbourg, un tympan a quelque analogie de style avec celui du Dôme de Mayence; mais il présente cette particularité intéressante que, des trois figures, la Vierge seule a été achevée; le manteau du Christ dans sa partie inférieure et surtout le saint Jean ont été seulement épanelés; c'est-à-dire que ce tympan devait être sculpté sur place, après la pose.



Phot Franck.
FIG. 484. — Marie-Madeleine et un chevalier. Cathédrale de Münster.

A mesure qu'on se rapproche du Rhin, — au portail de Saint-Nicolas, à Saint-Martin de Colmar, où se lit la signature ou le nom de *Maistre Humbret*, à Niederhaslach, à Wimpfen im Thal, etc.... — on retrouve les influences françaises, plus activement agissantes. Si les sculpteurs de Bamberg et de Naumbourg se rattachent au grand atelier de Reims, c'est surtout de Chartres que relèvent ceux qui, au tympan de Saint-Thomas et surtout au transept méridional de la cathédrale de Strasbourg, exécutèrent, vers 1240-1250, l'admirable série d'œuvres dont nous allons parler.

Du premier tiers du XIIIᵉ siècle à la fin du XVᵉ, les ateliers de sculpteurs ne chômèrent jamais à la cathédrale de Strasbourg, et l'on peut encore y suivre presque sans interruption leurs travaux, en dépit des dévastations et des restaurations. C'est au double portail du transept méridional que se trouvent les plus anciens; de l'ancienne décoration, il ne reste que les deux tympans et les statues de l'Église et de la Synagogue. Le Salomon assis est une réfection moderne. C'est à l'art de Chartres, de Laon et de Paris que se rattachent ces admirables sculptures; mais elles ont leur



Phot. Stengel et Cⁱᵉ

FIG. 487. — Couronnement de la Vierge. Tympan de la porte du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg.

personnalité très reconnaissable et sont loin d'être de simples copies. Assise sur le même banc que Jésus, mais placée à sa gauche au lieu d'être à sa droite, comme à Paris et à Chartres (fig. 99 et 100, p. 144-145), Marie reçoit de la main de son Fils la couronne et la bénédiction; ses mains, sans doute refaites, ont un geste d'humilité; deux anges debout l'encensent, qui rappellent d'assez près ceux de Laon.

La mort de la Vierge est traitée avec une ampleur pathétique. Les Apôtres, groupés autour de son lit, témoignent de leur désolation par une pantomime animée et qui ne va pas sans un peu de sentimentalité et de maniérisme; les draperies aux plis fins et nombreux ont plus de fluidité et d'élégance; mais c'est surtout la présence de la femme aux cheveux défaits,

assise près du lit de Marie, qui fait l'originalité iconographique et morale, si l'on peut dire, de ce morceau. Il y a là une interprétation de la douleur et comme de l'intime détresse, singulièrement poignante et émouvante. Cette bouche qui semble contenir à grand'peine le sanglot qui la contracte, ces deux mains, non pas jointes, mais serrées et comme crispées l'une dans l'autre, cette chevelure en désordre, l'ardeur concentrée du regard attaché pour la dernière fois sur celle que bientôt il ne pourra plus voir, tout ici est expressif avec intensité, mais sans déclamation.



Phot. Stengel et Cie.

Fig. 488. — Mort de la Vierge. Tympan du transept méridional de la cathédrale de Strasbourg.

La figure de Marie elle-même est d'une invention admirable, comme le geste de l'Apôtre penché à son chevet.

Les figures de l'Église et de la Synagogue sont, pour cette série iconographique, non seulement parmi les plus belles, mais les plus parfaites peut-être que le XIIIe siècle nous ait laissées. C'est à celle de Reims (fig. 151, p. 175) que ressemble le plus la Synagogue de Strasbourg; mais son front s'incline dans une prostration plus accablée, tandis que l'Église dresse fièrement sa tête pensive et regarde vers l'avenir. Ces deux figures sont purement françaises; on n'y retrouverait à aucun degré rien de spécifiquement allemand. Si nous avions conservé la Synagogue et l'Église de Notre-Dame de Paris, il est probable qu'on y reconnaîtrait les sœurs aînées des statues de Strasbourg.

Les statues d'apôtres qui garnissaient autrefois les piédroits ont été

détruites, et, malgré l'abus des réfections qui ont sévi sur la statuaire de la cathédrale, n'ont pas été refaites. Sur le phylactère que tenait saint Jean, on lisait cette inscription : « *Gratia divinæ pietatis adesto Savinæ de petra dura per quam sum facta figura* », et c'est de là qu'était née la légende de Sabine, fille d'Ervin de Steinbach (*de petra dura*).

A l'intérieur, sur le « pilier des anges », le même atelier a sculpté une représentation résumée du Jugement dernier : en bas, les quatre Évangélistes, dont les draperies rappellent celles des statues des portails de Chartres, et les visages ceux des Apôtres du tympan de la Vierge à Notre-Dame de Paris; au milieu, quatre anges sonnant de la trompe; tout en haut, le Christ, avec un groupe de morts sortant du tombeau à ses pieds et trois anges portant les instruments de la Passion. Dehio date ces sculptures de la première moitié du siècle, au plus tôt en 1230, et au plus tard en 1250. Il reste dans la « Frauenhaus » d'admirables morceaux provenant de l'ancien jubé détruit, à peu près contemporains et de sentiment tout français.



Phot. Spengel et Cie.

Fig. 489. — La Synagogue, au transept méridional de la cathédrale de Strasbourg.

Les sculptures de la façade occidentale ne furent commencées que dans les dernières années du XIIIe siècle et achevées dans les premières années du XIVe (1290-1330 environ). Le style s'est sensiblement modifié. Les plis des draperies se sont creusés et déchiquetés; les attitudes sont plus déhanchées; le jeu des lumières et des ombres plus accentué; les visages plus tourmentés. Au premier portail (celui du Midi), les Vierges sages avec le divin Fiancé, les Vierges folles avec le « prince de ce monde », sourient et se lamentent, mais sans les contorsions que nous avons signalées à Magdebourg et que, vers le milieu du XIVe siècle, nous retrouvons à Saint-Sébald et à la Frauenkirche de Nuremberg, et à Erfurt. Le « Séducteur », imberbe, couronne en tête, offre une pomme à sa voisine, d'un geste et d'un air qui, par la faute du statuaire, semblent être de menace ou de défi plus que de séduction; il rit d'un rire qui voudrait être satanique mais qui est surtout caricatural (et cette grimace s'exagère encore à Bâle et à Worms); la Vierge folle lui

répond par un large sourire de consentement, et déjà elle a laissé tomber sa lampe et s'apprête à enlever son manteau. Au-dessous de ces douze figures, les signes du Zodiaque et les travaux des mois sont représentés en bas-reliefs. (Les statuettes des voussures et les bas-reliefs des tympans sont des réfections modernes.)

A la porte centrale, les Prophètes (dont deux modernes) sont représentés par des vieillards parmi lesquels a pris place une sibylle, qui est un des meilleurs morceaux de cet ensemble. En général, ces statues, en dépit de leurs visages fortement caractérisés, aux traits tourmentés, à la maigreur ascétique, gardent quelque froideur; leur expression reste, en somme, assez laborieusement conventionnelle; on en peut dire à peu près autant des statues, charmantes d'ailleurs et si joliment maniérées, des Vertus terrassant les Vices de la porte septentrionale de cette même façade occidentale. Le thème iconographique s'est ici transformé; les Vertus sont — comme au XIIe siècle aux chapiteaux de Clermont ou aux portails du Sud-Ouest — des vierges guerrières armées de la lance, foulant aux pieds leurs ennemis terrassés; mais elles se sont élevées à la dignité de grandes statues indépendantes.

Au-dessus du premier étage des tours nord et sud de la façade occidentale, court une frise dont la célébrité est due surtout à sa richesse et à sa variété iconographiques. On y voit une série de bas-reliefs représentant des combats de guerriers, de démons et d'hommes, des sirènes, des scènes tirées du bestiaire, la licorne, le pélican, le sacrifice d'Abraham, Jonas et la baleine, et beaucoup d'autres motifs très librement interprétés.

A Trèves, ce sont les influences françaises qui dominent, et ce que « maistre Humbret » signe à Colmar n'a pas grande importance.

A Fribourg-en-Brisgau, on commença vers 1275 la décoration du porche ouvert sous la glorieuse tour de la cathédrale; un document de 1301 parle de « la tour neuve » où l'on a placé les cloches; c'est sous le comte Egon II (1271-1316) que s'exécutèrent les travaux. L'empreinte proprement allemande est ici plus marquée qu'en aucune autre église de la région rhénane, et, sans aller, comme on l'a fait, jusqu'à soutenir que, pour les figures des Arts libéraux, des Vertus et des Vices, des Vierges sages et des Vierges folles adossées aux parois du porche, le sculpteur ait fait poser des paysannes de la Forêt-Noire, quelques traces de naturalisme sont sensibles dans cette statuaire, généralement assez lourde, d'ailleurs, et maniérée, et qu'une intempérante polychromie moderne a encore gâtée. On peut dire que la décadence s'y fait déjà sentir.

Le tympan est occupé par une représentation du Jugement dernier, encombrée de figurines : en haut, le Christ siège entre saint Jean et la Vierge, les anges porteurs des instruments de la Passion et sonneurs de



Phot. Stengel et Cie

FIG. 490. — LE PILIER DES ANGES DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

trompe; à ses pieds le pélican et le collège apostolique; au-dessous, le crucifix, entre les bons et les méchants, les élus et les réprouvés, occupe la place habituellement réservée à saint Michel. L'archange est représenté, au-dessous, au milieu des tombeaux, dont quelques morts ressuscités soulèvent le couvercle; enfin, au registre inférieur, sous le réveil des morts, d'un côté, les scènes de la Passion et la mort de Judas: pendu à l'arbre, le ventre ouvert, il laisse échapper de ses mains les ducats, prix de sa trahison; de l'autre, sont la Nativité et l'Annonciation aux bergers. C'est une de ces grandes pages de conception synthétique et d'exécution anecdotique, dont l'intérêt iconographique dépasse de beaucoup la valeur artistique, mais importante pour marquer la transition du XIIIe au XIVe siècle, et le moment où la grande sculpture monumentale perd la force créatrice qui l'avait animée pendant plus d'un demi-siècle. Aux piédroits de cette porte, d'un côté l'Église et les rois mages apportant leurs présents, — le dernier s'agenouille et tend de ses deux mains levées son offrande vers le tympan; de l'autre, l'ange Gabriel, Marie avec la colombe, la Visitation, la Synagogue: tout cela dans la manière la plus alambiquée du XIVe siècle. Les grandes statues d'apôtres adossées aux piliers de la nef sont d'un meilleur style et d'une époque d'ailleurs antérieure, comme les deux tympans des petites portes latérales nord et sud.



Fig. 491. — Les Arts libéraux (Grammaire et Dialectique). Fribourg-en-Brisgau.

La sculpture du XIVe siècle s'écarte de plus en plus du style monumental; elle tend à multiplier les personnages, mais elle en réduit les pro-



Fig. 492. — Partie supérieure du tympan de Fribourg-en-Brisgau.

portions, et cette recherche de l'expression, qui avait été dès la grande époque de la statuaire allemande un de ses caractères saillants, ne gagne pas en profondeur à mesure qu'elle se traduit par une pantomime plus exagérée. Les Vierges folles d'Erfurt (1358), avec toutes leurs contorsions, ne sont pas plus persuasives que leurs aînées: on pourrait les ranger dans ce « peuple de guenons grimaçantes » (das grinsende Meerkatzenvolk) qui s'agite dès lors aux murs des églises et dont la « grimace » n'est vraiment expressive que quand elle prend un caractère franchement populaire. Mais c'est surtout au xve siècle que ce progrès sera accompli et qu'on en sentira les effets, principalement dans la sculpture sur bois.


Fig. 495. — L'Église triomphante. Couronnement du portail méridional de la cathédrale de Worms.

Quelques monuments du xive siècle suffiront à caractériser l'art de cette période. A Worms, où un certain « maître Erike » signa son œuvre vers le milieu du siècle, le portail méridional du Dôme présente un ensemble, iconographiquement important et d'assez bon style, que domine la figure de l'Église triomphante assise sur une monture à quatre têtes qui sont les symboles des quatre Évangélistes, comme dans la miniature de l'*Hortus deliciarum* (fig. 247, page 324); à Erfurt, vers la même époque, maître Johannes Gèhard travaille à Saint-Séverin et laisse des madones qu'on dirait inspirées de celles de l'école de Cologne; de 1342 à 1361, sont taillées pour le chœur du Dôme de Cologne, les grandes figures d'apôtres qui comptent parmi les meilleures statues monumentales du temps; à Gmünd, à Esslingen, à Ulm, à Augsbourg, à Ratisbonne, à Brunswick, on pourrait citer un grand nombre de tympans ou de statues isolées dont la nomenclature serait longue mais n'ajouterait rien à la caractéristique moyenne de cet art. On en trouverait à Saint-Laurent, à Saint-Sébald et à la Frauenkirche de Nuremberg, entre 1350 et 1365 environ, quelques exemples significatifs et de beaucoup les meilleurs. Les figurines des héros païens, juifs et chrétiens (Capet, Alexandre, Hector, Godefroy de Bouillon, Clovis, Charlemagne, Macchabée, David,

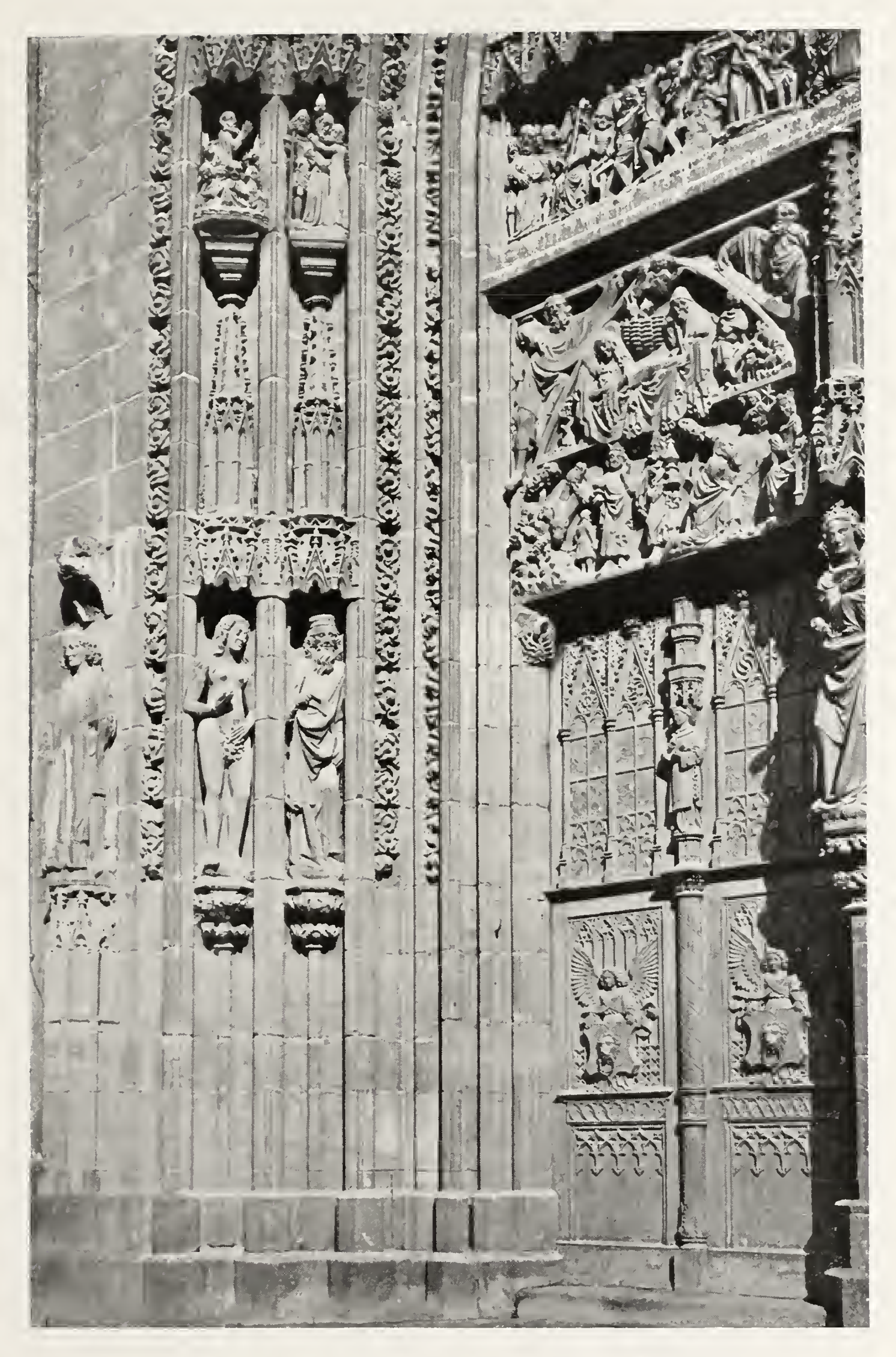


FIG. 494. — PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-LAURENT A NUREMBERG.

Josué, les Pères de l'Église, les Évangélistes) qui décoraient la « Belle Fontaine » (1385-1396), les Apôtres en terre cuite de l'église Saint-Jacques, aujourd'hui conservés au Musée germanique et qui se rattachent à ce style international de la seconde moitié du XIVe siècle que des maîtres septentrionaux importèrent en Italie, enfin et surtout le portail de Saint-Laurent sont à signaler; les statues des ébrasements, surtout les groupes des voussures et les bas-reliefs des tympans où la vie du Christ est racontée, depuis la Nativité jusqu'à la Passion, ont déjà ce caractère populaire qui sera de plus en plus en faveur dans la sculpture allemande et lui donnera au XVe siècle, dans la figuration innombrable et grouillante des retables, sa principale valeur.



Phot. Aug. Lav.

Fig. 495. — Tombe de Bruno d'Hildesheim.

Les sculptures en terre cuite du Musée germanique, comme celles en terre émaillée conservées au Musée archéologique de Dresde, présentent un grand intérêt et sont assez exceptionnelles dans ces contrées. Mais dans les régions plus septentrionales où les architectes durent avoir recours à la brique, la terre cuite fut pour les sculpteurs l'équivalent de la pierre. En Prusse et dans le nord, elle fut souvent employée, notamment pour les statues de l'Église et de la Synagogue, des Vierges sages et des Vierges folles de la « Porte d'or » de Marienbourg.

Enfin, dans la statuaire funéraire, l'art allemand ne laissa pas d'accentuer, au cours du XIVe siècle, les tendances au naturalisme où il devait puiser le meilleur de sa force. En dépit des interdictions contraires, les tombeaux, qui n'avaient rien de commun avec la célébration du culte, s'introduisirent, en Allemagne comme ailleurs, dans les églises et servirent à leur décoration. Le souvenir des catacombes, le désir de reposer à côté des reliques des saints, près de l'autel, ou tout au moins dans la maison de prières, suffisent à expliquer, en attendant les suggestions de la vanité des riches familles ou des corporations fières de leurs chapelles, le mouvement qui s'accentua impérieusement. Le droit et le mode de sépulture dans les édifices religieux ne furent jamais l'objet d'une législation générale; les places les plus rapprochées de l'autel furent les plus enviées, et habituellement réservées aux rois, aux princes ou aux dignitaires ecclésiastiques. Des prescriptions locales, variables selon

les milieux, les évêchés, les ordres religieux régirent la matière. Les Cisterciens, en 1194, interdisaient encore les « monuments funéraires » : ils voulaient que la pierre tombale ne s'élevât pas au-dessus du sol : *coæquentur terræ ne sint offendiculo transeuntium*; dans quelques diocèses, une place fut assignée à chaque catégorie de clercs dans une partie différente de l'église; à Trèves et à Freising, les prélats devaient être enterrés dans les bas côtés de l'église; mais, à sa cathédrale officielle, plus d'un évêque préféra, pour sa dépouille mortelle, l'asile d'une église de sa ville natale. A Magdebourg, au commencement du XIVe siècle, la nef centrale était réservée aux tombeaux des prélats, les bas côtés aux chanoines, le transept au bas clergé et aux laïques de distinction. Les Cisterciens n'admettaient d'abord, à aucun titre, les femmes aux honneurs de la sépulture dans les églises; en 1195, un abbé qui avait contrevenu à cette règle fut puni par le chapitre général. Ailleurs, c'est la salle capitulaire qui fut la place la plus honorable; mais on en vint bientôt à acheter le droit de sépulture dans les églises, non seulement pour soi-même, mais pour toute sa famille et sa descendance. Les églises séculières et conventuelles allemandes sont peuplées de tombeaux et d'épitaphes enrichies de bas-



FIG. 496. — Statue tombale de l'évêque Conrad de Hochstedten († 1261). Cathédrale de Cologne.



FIG. 497. — Statue tombale de saint Emmeran. Ratisbonne.

reliefs; quelques-unes furent spécialement réservées aux familles princières : Saint-Élisabeth de Marbourg aux landgraves de Hesse; Pétersberg, près de Halle, aux Wettin; Waltershausen aux landgraves de Thuringe; Lehnin, aux Hohenzollern; le Dôme de Spire, aux impératrices Gisèle et Berthe, aux empereurs Philippe de Souabe, Rodolphe de Habsbourg, Adolphe de Nassau et Albert d'Autriche. Les dômes de Mayence, d'Augsbourg, de Wurzbourg, la plupart des cathédrales allemandes sont de véritables musées de sculpture.

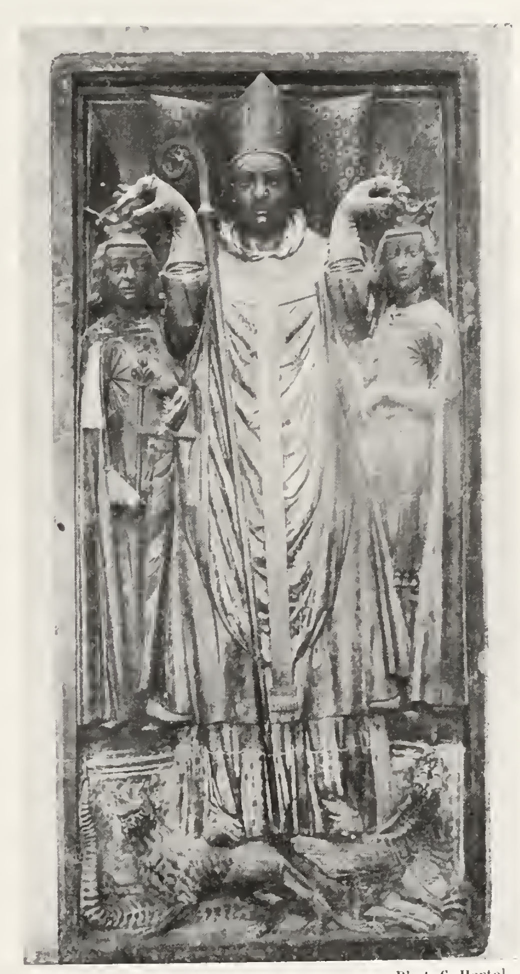
On peut répartir ces monuments, en Allemagne comme en France, en quelques types principaux : pierres tombales, tombeaux isolés ou adossés à la muraille. Sur les pierres tombales, l'effigie du mort ne paraît guère avant le XIIe siècle. Le tombeau primitif de Bernward d'Hildesheim ne comportait qu'une croix avec les symboles des Évangélistes; mais bientôt la figure ou les armoiries du mort y sont gravées ou sculptées en relief, et, pierres tombales ou plaques de métal, cette série de monuments ira se multipliant par milliers jusqu'à la fin du XVIe siècle. La pierre tombale de sainte Plectrude, à Sainte-Marie du Capitole, à Cologne, est, pour le XIIe siècle, un des monuments principaux; les draperies de la robe et du grand manteau rappellent celle du Childebert de Saint-Denis; elle tient à la main une banderole où se lit cette inscription rafraîchie : « *Domine, dilexi decorem domus tuæ* ». Celles des abbesses de Quedlinbourg sont comme autant de jalons marquant les différentes étapes de la sculpture entre la simple gravure et le plein relief. Le mort est généralement représenté dans l'attitude du sommeil ou de la prière; mais il arrive souvent aussi que son geste s'anime : sainte Plectrude lève la main droite comme pour bénir; l'abbesse Adélaïde de Quedlinbourg tient un livre de la main gauche et semble enseigner de la droite; l'évêque Adeberg d'Hildesheim tient un livre où se lisent ces mots : « *gloria transit, forma marcet* », et la crosse; — la plupart des tombes épiscopales représentent le mort la crosse en main et bénissant. Mais la scène quelquefois aussi se complique et s'anime : le mort est assisté d'anges ou de pleurants. Bruno d'Hildesheim, (fin du XIIe ou début du XIIIe) qui fit du bien aux pauvres et aux infirmes, est pleuré et enseveli par eux, et son âme portée au ciel est reçue



Phot. F. L. Schrag.
FIG. 498. — L'évêque Wolfhart. Cathédrale d'Augsbourg.

par Dieu qui tient le livre où il est écrit : *Venite benemeriti...* (fig. 495).

Entre les pierres tombales et les tombes proprement dites se placent quelques monuments où le gisant est posé, non pas encore sur un lit de parade, mais sur un socle légèrement élevé au-dessus du sol, par exemple celui d'Othon Ier, à Magdebourg, du roi Rodolphe à Mersebourg, de Henri le Lion et Mathilde à Brunswick. Ces deux dernières statues sont justement célèbres dans l'histoire de la sculpture allemande; leurs draperies largement brassées ont déjà l'ampleur, le mouvement et l'allure de certains morceaux du XVe siècle; on les date aujourd'hui de la première moitié du XIIIe. Sur les parois des tombes, dressées comme un lit de parade, la scène des funérailles est souvent représentée (comme au monument en calcaire du duc Henri IV, à Breslau), ou bien des épisodes de la vie du défunt (à Saint-Thomas de Strasbourg, par exemple, sur le sarcophage du bienheureux Adeloch) ou encore les figures des Évangélistes, des Apôtres, des Vertus cardinales (comme au tombeau du pape Clément II, à Bamberg, considéré longtemps comme une importation apulienne, mais revendiqué par les historiens de la sculpture allemande comme l'œuvre d'un atelier indigène). Quelquefois enfin, le monument funéraire est abrité, soit dans une niche dont la baie est surmontée d'un gable à pinacle, soit sous un baldaquin porté par des colonnes, comme celui qui fut érigé, vers le commencement du XIIIe siècle, au comte palatin Henri, mort en 1095, à Laach.



Phot. C. Hertel.

FIG. 499. — Tombeau de l'archevêque von Eppstein († 1249). Cathédrale de Mayence.

De tous ces motifs, les sculpteurs tirèrent, au XIIIe et au XIVe siècle, le plus brillant parti et si, dans l'énorme quantité d'effigies tombales exécutées au cours de ces deux siècles, il est facile de signaler un grand nombre d'œuvres médiocres, il en est plusieurs qui, par la beauté de l'exécution, surtout par l'intensité de l'expression physionomique, peuvent

compter parmi les monuments les plus significatifs de la statuaire allemande. Sur la statue de Conrad de Hochstedten (bronze) mort en 1261, évêque de Cologne et fondateur du Dôme, on peut discerner déjà quelques velléités de vérité iconique, et quoique le monument de saint Emmeran à Ratisbonne, érigé au XIVe siècle seulement, ne puisse prétendre à une ressemblance authentique, le visage que lui prêta le sculpteur a tous les caractères d'une individualité soigneusement observée. De cette recherche de l'expression, de cette volonté de marquer d'une empreinte morale l'effigie funéraire, on ne peut citer ici que quelques exemples : le joli haut-relief d'Anna Gros, née Ebner, morte en 1294 et enterrée à l'église des Franciscains de Nuremberg, où elle fut représentée souriante et les mains jointes; celle, posthume, de l'impératrice Utha, à Saint-Emmeran de Ratisbonne; l'admirable tombeau de Rodolphe de Habsbourg, enterré au Dôme de Spire et représenté le globe et le sceptre en main; enfin, dans la cathédrale d'Augsbourg, l'évêque Wolfhart, mort en 1302, et portraituré avec une verve insigne par un maître attentif à toutes les particularités d'une originale figure humaine (fig. 498).

Les archevêques de Mayence qui eurent l'honneur de présider à quelque sacre de rois ou d'empereurs, voulurent que cet épisode de leur biographie fût commémoré sur leur monument funéraire : l'archevêque von Eppstein, mort en 1240, mais dont l'effigie ne fut sculptée qu'à l'extrême fin du siècle, fut représenté posant de chaque main — et non sans une gêne trop visible — une couronne sur la tête de deux petits empereurs figurés à ses côtés; l'archevêque Peter von Aspelt, qui mourut en 1320, en sacre même trois à la fois : les empereurs Henri VII et Louis de Bavière et le roi Jean de Bohême.... Ce thème des bas-reliefs funéraires adossés aux murs des bas côtés ou aux piliers des nefs devait prendre, dans la seconde moitié du XIVe siècle et surtout au XVe et au XVIe, dans les cathédrales des villes épiscopales comme Mayence, Augsbourg et Wurzbourg, un développement magnifique. Les épitaphes commémoratives encastrées aux murs des églises avec des bas-reliefs représentant le mort en prière devant quelque scène de la vie du Christ ou du Jugement dernier sont aussi un motif dont la fin du XIVe siècle vit les premiers développements, mais qui appartient surtout à l'histoire de la sculpture allemande au XVe siècle, qui fut pour elle une période de renouveau, féconde, sinon en chefs-d'œuvre, tout au moins en œuvres expressives et vivantes.

BIBLIOGRAPHIE

France. — (Voir t. I, p. 708 et suiv.; t. II, p. 566). — Gabriel Fleury, *Étude sur les portails imagés du XII[e] siècle*, Mamers, 1904, gr. in-4°. — Félibien, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis*, 1706, in-8°. — Abbé Bulteau, *Bibliographie de la Cathédrale de Chartres* (2[e] édition), Chartres, 1887-1901, 3 vol. in-8°. — A. Clerval, *Chartres, sa cathédrale, ses monuments* (Guide chartrain), Chartres, 1902, in-12. — Lecoq, *La Cathédrale de Chartres et ses maîtres de l'œuvre* (*Mémoires de la Soc. Arch. d'Eure-et-Loir*, Chartres, 1876, t. VI, in-8°). — Anthyme Saint-Paul, *Notre-Dame d'Étampes* (*Gazette archéologique*, 1884). — G. Fleury et l'abbé Ledru, *La Cathédrale de Saint-Julien du Mans*, Mamers, 1900, in-4°. — L'abbé Bouxin, *La Cathédrale Notre-Dame de Laon*, 1890, in-8°. — R. de Lasteyrie, *La Porte Saint Anne à Notre-Dame de Paris* (*Mémoires de la Soc. de l'Histoire de Paris*, 1902, p. 1-18). — Gilles Corrozet, *Les Antiquités et singularités de Paris*, édition de Nicolas Bonfons, 1588. — J. du Breul, *Le Théâtre des Antiquités de Paris*, 1612. — Guilhermy, *Itinéraire archéologique de Paris*, Paris, 1855, in-12. — Du même, *Monographie de Saint-Denis*, Paris, 1848, in-8°. — Du même, *Inscriptions de la France*, Paris, 1875, in-4°. — Muller, *Les monuments de Senlis*, 1896, in-8°. — F. Guilhermy et Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame de Paris*, Paris, 1856, in-8°. — F. de Guilhermy et Fichot, *Tombeaux et figures historiques de Saint-Denis*, 1867, photographies. — C. Bauchal, *Notre-Dame et ses premiers architectes*, Paris, 1882, in-8°. — A. Durand, *Monographie de l'Église Notre-Dame, Cathédrale d'Amiens*, Amiens-Paris, 1901-1904, 2 vol. in-f°. — Ch. Cerf, *Histoire et description de la Cathédrale de Reims*, Reims, 1861, 2 vol. in-8°. — *Album de la Cathédrale de Reims*, recueil de 300 planches avec préface de M. Damaisons, Reims, gr. in-4° (Pousin-Druart). — A. Dutilleux et G. Depoin, *L'Abbaye de Maubuisson*, 1880-1884, 2 vol. in-8°. — H. Bouchot, *Inventaire de la collection Gaignières*, Paris, 1891, 2 vol. in-8°. — Louis Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, publiées par Henri Lemonnier et André Michel; t. II, *Origines de la Renaissance*, Paris, 1901, in-8°. — Louis Courajod et P. Frantz Marcou, *Musée de sculpture comparée (moulages), catalogue raisonné*, XIV[e] et XV[e] siècle, Paris, 1892, in-8°. — Louis Courajod, *Le journal de Lenoir*, 1887, 3 vol. in-8°. — Victor Leclerc et E. Renan, *Discours sur l'état des Lettres et des Beaux Arts au XIV[e] siècle*, Paris, 1865, 2 vol. in-8°. — Bernard Prost, *Quelques documents sur l'étude des arts en France, d'après un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Rouen* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1887, 2[e] période, t. XXXVI). — Max Quentin, *Notice historique sur la Cathédrale de Sens*, 1842, in-8°. — Jolimont et Chapuis, *Vues pittoresques de la Cathédrale de Sens*, in-4°, 1828, fig. — M. Tarbé, *Description de l'Église métropolitaine de Sens*, 1841, in-8°. — Louise Pillion, *Les soubassements du Portail des libraires à la Cathédrale de Rouen* (Extrait de la *Revue archéologique*, 1905, in-8°. Voir également: *Revue de l'Art ancien et moderne*, février et mars 1905; *Le mois pittoresque*, août 1905; *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1903 et février 1904). — Cardinal Donnet, *Monographie de l'Église primatiale de Bordeaux*, Bordeaux, 1871. — Abbé Arbelot, *La Cathédrale de Limoges*, Limoges, 1883, in-8°. — Ch. Bégule et Guigue, *Monographie de la Cathédrale de Lyon*, 1880, petit in-f°. — Roschach, *Les statues de la Chapelle de Rieux, au Musée de Toulouse* (photographiées par Eug. Delon), Toulouse, 1880, in-4°. — Henri Bordier, *Les statues de Saint-Jacques l'Hôpital au Musée de Cluny* (*Mém. de la Société des Antiquaires de France*, t. XXVIII, 1865; voir aussi t. XV, 1840). — Jules-Marie Richard, *Le tombeau de Robert l'Enfant aux Cordeliers de Paris* (*Mémoires de la Soc. de l'Histoire de Paris, et de l'Ile-de-France*, t. VI, 1880). — Du même, *Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, 1887, in-8. — F. de Guilhermy, *Fabliaux représentés dans les Églises* (*Revue générale d'architecture*, t. I, 1840, et *Études archéol.*, 1847, t. VI). — Eugène Müntz, *Histoire des arts dans la ville d'Avignon pendant le XIX[e] siècle* (*Bul. Arch. du Comité des trav. histor.*).

Pays-Bas. — Raymond Kœchlin, *La sculpture belge et les influences françaises aux XIII[e] et XIV[e] siècles* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903; tirage à part). — Destrées, *L'auteur des fonts baptismaux de S. Barthélemy* (*Bulletin des Musées Royaux*, Bruxelles 1893). — Helbig, *Histoire de la Sculpture aux Pays-Bas*, Liège, 1890, in-8°. — Ed. Marchal, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895, in-8°. — Dehaisnes, *Histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut avant le XV[e] siècle*, Lille, 1886, gr. in-4°. — A. de Lagrange et Cloquet, *Études sur l'art à Tournai*, 1889, 2 vol. in-8°.

Angleterre — Edward S. Prior et Arthur Gardner, *English Mediaeval Figure-Sculpture* (*Architectural Review*, 1904-1905). — E.-S. Prior, *History of gothic art in England*, Londres, 1900, in-4°. — W.-H. St. John Hope, *The Imagery and Sculptures on the west front of Wells cathedral church, Identification of some of the images*, by W.-R. Lethaby, Londres, 1904, in-4° — *On the early working of alabaster in England* (*Archæological Journal*, 1905). — *Cathedral of Rochester*, Londres, 1900, in-12. — Francis Bond, *Gothic Architecture in England*, Londres,

1905, in-4°. — John Bilson, *Beverley Minster* (*Architectural Review*, t. III). — J.-K. Colling *Gothic Ornaments*, Londres, 1850, 2 vol., in-4°; — *English Mediaeval Foliage*, Londres, 1874, in-4°. — W.-R. Lethaby, *Mediaeval Art*. Londres, 1904. in-8. — J.-T. Micklethwaite, *Westminster Abbey* (*Archæological Journal*, vol. LI). — Rev. D.-J. Stewart, *Architectural History of Ely Cathedral*, Londres, 1868, in-4°. — C.-A. Stothart, *The Monumental Effigies of Great Britain, selected from our cathedrals, etc.*, Londres, 1817, in-4°.

Allemagne. — Dr W. Bode, *Geschichte der deutschen Kunst*, II. *Die Plastik*. Berlin, 1887, in-8°. — Hasak, *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13 Jahrhunderts*. Berlin, 1899. in-f°. — Kisa, *Die Externsteine* (*Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunde in Rheinland*, Bonn, 1895). — J. A. Enders, *Das St-Jakobsportal in Regensburg*, Kempten, 1905, in-8° — A. Lindner, *Die Baseler Gallnspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz*, Strasbourg, in-8°. — Franz X. Kraus, *Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen*. — G. Hager, *Zur Geschichte der Wessobrunner Skulpturen* (*Zeitschr. für Christ. Kunst*, IV, Cöln-Dusseldorf). — Ad. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der Sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit von romanischen zum gotischen Stil*. Berlin, 1902, gr. in-4° (Extrait des *Jahrbücher*). — St. Beissel, *Die Westphälischer Plastik des XIII Jahrhunderts*. 1905. — Reiche, *Das Portal des Paradies am Dom zu Paderborn* (*Zeitschrift für Geschichte Westfalens*. Münster, 1905). — E. von Flottwell, *Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg*. — A. Schmarsow und Ed. von Flottwell, *Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters. Die Bildwerk des Naumburger Domes*. Magdebourg, 1892. — Georg Dehio, *Zu den Skulpturen des Bamberger Domes* (*Jahrbuch der K. P. Sammlungen*, XI, 1890, p. 194-199; XII, 1891, p. 156; XIII, 1892, p. 141). — Otto Aufleger-Weese, *Mittelalterliche Kunstdenkmäler Bamberg*. — *Der Dom zu Bamberg photographisch aufgenommen mit geschichtlicher Erläuterung*. Munich, 1898, in-f°. — W. Vöge, *Ueber die Bamberger Domskulpturen* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 94; 1901, p. 195, 255). — A. Weese, *Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII Jadrhunderts*. Strasbourg, in-8°, 1897. — Du même, *Zu den Bamberger Domskulpturen* (*Repert. für Kunstwissenschaft*, 1899, p. 222). — August Schmarsow, *Das Eindrigen der französischen Plastik in die deutsche Skulptur* (*Repert. für Kunstwissenchaft*, 1898, p. 417-426). — K. Franck-Oberaspach, *Zum Eindrigen der französischen Gothik in die deutsche Skulptur* (*Repert fur Kunstwissenschaft*, XXII, 1899, p. 105-110 et XXIII 1900, p. 24-57). — Du même: *Eine Fränkische Bildhauerschule vor dem Eindrigen der Gothik* (*Christlicher Kunstblatt*, 1901). — Du même: *Der Meister der Ecclesia und Synagogue am Strassburger Münster*, Dusseldorf, 1905, in-8°. — Römmler und Jonas, *Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. Die Klösterkirche Zschiller, jetz Wechselburg und die Rochlitzer Kunigunden Kirche*, Dresde, 1875, in-4°. — Kurt Moriz-Eichborn, *Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins*, in-8°, Strasbourg, 1899. — Frédéric Kempf und Karl Schuster, *Das Freiburger Münster*, Freibourg in Brisgau, in-12, 1906. — G. Dehio, *Das Münster unserer lieben Frau* (tirage à part extrait de *Strassburg und seine Bauten*, 1894, in-8°). — E. Meyer Altona, *Die skulpturen des Strassburger Münsters*. Strasbourg. — Dr Paul Greinert, *Erfurter Steinplastik des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhhunderts*. Leipzig, 1905, in-8°. — E Aus'm Weerth, *Datierte Grabmäler des Mittelalters in den Rheinlandern* (*Bonn Jahrbücher*, 57). — Von Bezold, *Deutsche Grabdenkmale* (*Mitt. Germ. Museum*, 1895, p. 75-109). — E. Wernicke, *Ueber biblischen Darstellungen auf Grabdenkmälern* (*Christl. Kunstblatt*, 1882). — Heinrich Bergner, *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland*, Leipzig, gr. in-4°, 1905. — B. Riehl, *Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern* (*Abhandlungen der Kgl. Bayr. Akademie der Wissenschaften*, Munich, 1902. — Dr Georg Dehio und Dr Gustav. v. Bezold, *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst*, en cours de publication depuis 1906, Berlin, in-f°.

CHAPITRE IX

LA PEINTURE ITALIENNE AU XIVE SIÈCLE[1]

I

GIOTTO

La légende et l'histoire. — « L'art de la peinture commença de revivre en Étrurie, dans un hameau proche de la ville de Florence, qui se nommait Vespignano. Là naquit un enfant de merveilleux génie, qui savait dessiner une brebis d'après la nature. Un jour passa sur le chemin le peintre Cimabué, qui allait à Bologne. Il vit l'enfant assis à terre, qui dessinait une brebis sur une pierre. Et il fut rempli d'étonnement au sujet de cet enfant d'âge si tendre, parce qu'il faisait déjà si bien. Et il vit comme il tenait son art de la nature, et demanda à l'enfant comment il se nommait. L'enfant lui répondit : « Mon nom est Giotto, et mon père se « nomme Bondone et demeure ici dans la maison voisine ». Ainsi parla-t-il à Cimabué, qui alla avec Giotto chez son père, et comme il était un homme considérable, et demandait au père son enfant — or le père était très pauvre — il lui remit l'enfant. Cimabué emmena Giotto, et Giotto devint un élève de Cimabué. » Telle est la légende, plus belle sans doute que l'histoire, qui, de Ghiberti, nous a été transmise par Vasari. Un commentateur anonyme de Dante, dès la fin du xive siècle, la narrait plus simplement : Giotto aurait été placé par son père chez un marchand de laine, et, passant tous les jours devant l'atelier de Cimabué, il aurait fini par s'y introduire.

Il convient qu'un certain mystère continue encore à planer sur la naissance et l'éducation du maître qui, même dépouillé de ses plus mira-

1. Par M. André Pératé.

culeux attributs, restera toujours, pour la foule qui ne discute et ne critique point, le créateur de la peinture italienne. Tout confirme ce jugement populaire, et les témoignages d'une admiration qui ne s'est jamais interrompue sont amplement justifiés par tout ce que nous pouvons savoir et ce qui nous a été conservé de cette activité et de cette science universelles.

De documents conservés aux Archives de Florence il résulte que Giotto naquit bien dans les environs de Vespignano, au village de Colle : ce n'est pas très loin de Florence, vers le nord-est, dans cette riante et fertile vallée du Mugello, où, une centaine d'années plus tard, devait naître un autre artiste florentin, le doux Angelico. Quant à la mention du quartier de Sainte-Marie-Nouvelle, *populi Sante Marie Novelle*, que l'on trouve en des actes notariés concernant le peintre, elle ne prouve qu'une chose, c'est qu'il habitait dans ce quartier, à Florence. Francesco Bondone, son père, s'il fut un paysan, fut du moins vers la fin de sa vie un paysan aisé, et un propriétaire ; un document de 1320 le traite de *vir præclarus*, terme qui ne peut s'appliquer à un homme sans ressources, tel que Ghiberti et Vasari nous le dépeignent. Selon Vasari, Giotto serait né en 1276. La date paraît difficilement conciliable avec les grandes commandes qu'il eut dès la fin du XIIIe siècle. Mais le poète Antonio Pucci, dans son *Centiloquio*, qui n'est qu'une façon d'arrangement en vers de la *Chronique* de Giovanni Villani, le fait mourir en janvier 1336, à l'âge de soixante-dix ans ; il faut donc qu'il soit né aux environs de l'année 1266, et nous allons voir que cette hypothèse nous achemine vers un classement à peu près plausible des diverses œuvres du maître.

C'est, la plupart du temps, l'analyse de ces œuvres qui nous permettra de leur assigner une place parmi le très petit nombre de dates que nous connaissons de la vie de Giotto. Vasari, dans son enthousiasme généreux jusqu'à l'excès, a reconnu par toute l'Italie les traces du génie de Giotto : il a englobé dans son activité les œuvres de ses disciples. Nous n'essaierons point de le suivre et de discuter après lui la valeur ou l'authenticité de fresques dont il ne subsiste qu'une mention. Il n'est plus guère possible qu'une découverte heureuse — comme celle de 1840 dans l'église de Santa Croce — nous rende tout un décor disparu du grand peintre ; contentons-nous de ce que l'assentiment universel a tenu jusqu'ici pour incontestable (bien qu'une critique hardie essaie en ce moment d'enlever au monument immortel quelques-unes de ses plus belles pierres) : les cycles de fresques d'Assise, de Padoue et de Florence nous laisseront reconnaître en Giotto cette plénitude du génie décoratif qui, cent ans plus tard, donnera à l'Italie Masaccio, et, cent ans plus tard encore, Raphaël.

Les premières fresques d'Assise. — Si l'on admet — et l'on ne peut guère s'y refuser — que Giotto ait été formé à la peinture par Cimabué, on sera porté à croire qu'il accompagna le vieux maître florentin dans son voyage d'Assise. Il ne pouvait être alors qu'un des élèves, des *garzoni* chargés des besognes humbles et faciles; mais après le départ de Cimabué



Phot. Anderson

Fig. 500. — Saint François prédit la mort d'un gentilhomme de Celano, son hôte. Fresque de Giotto dans la basilique supérieure de Saint-François d'Assise.

et l'arrivée des mosaïstes romains, il changea certainement d'atelier. Nous ne distinguons pas de façon certaine ce que Giotto doit à Cimabué, mais plus nous étudions ses œuvres, mieux nous constatons ce qu'il doit à Cavallini. Et il n'est pas fort audacieux de supposer qu'Assise fut le terrain d'élection où, auprès de ce grand artiste en pleine maturité de production, Giotto sentit s'éveiller sa personnalité et son génie; quand il le suivit ou le rejoignit à Rome, il pouvait aller de pair avec cet illustre aîné; déjà sa gloire commençait.

Nous avons vu comment le décor avait été réparti à la voûte et aux parois de la nef de la basilique supérieure d'Assise. Dans les images de l'Ancien et du Nouveau Testament qui ornent, entre les fenêtres, le haut de ces parois, nous avons cru reconnaître la main de Cavallini. Cela ne signifie point qu'il en faille exclure la collaboration de Giotto ; mais, dans l'impossibilité absolue où nous sommes de limiter avec précision l'œuvre d'artistes aussi semblables, nous devons nommer de préférence celui dont l'action fut manifestement prépondérante. C'est ainsi, avec de pareilles restrictions, que nous adopterons l'opinion généralement admise, qui reconnaît Giotto pour l'auteur des vingt-huit fresques de la *Vie de saint François*, peintes au-dessous des fenêtres, tout au long des murailles de la nef ; et pourtant, nous le comprendrons, on doit admettre dans l'exécution de ces fresques sinon trois mains, au moins trois époques différentes.

Voici l'énumération des fresques, en commençant par le mur de droite, et du côté du chœur : 1° *un habitant d'Assise étend son manteau sous les pas de François* ; 2° *François donne sa tunique à un mendiant* ; 3° *le Christ lui apparaît en songe, et lui montre un palais rempli d'armes* ; 4° *le Crucifix de Saint-Damien lui ordonne de réparer les ruines de l'Église* ; 5° *il renonce à tout bien terrestre, malgré la colère de son père, et se réfugie dans les bras de l'évêque Guido* ; 6° *le pape Innocent III voit en songe François qui soutient l'église du Latran sur le point de s'écrouler* ; 7° *Honorius III approuve la règle des Frères Mineurs* ; 8° *les Frères Mineurs voient François rayonnant de gloire sur un char de feu* ; 9° *François et un de ses compagnons en prière voient un ange qui leur montre cinq trônes* ; 10° *François chasse les démons de la ville d'Arezzo* ; 11° *il annonce au Soudan d'Égypte qu'il est prêt à subir l'épreuve du feu* ; 12° *ravi en extase, il converse avec Dieu* ; 13° *il célèbre à Greccio le mystère de Noël* ; 14° *il fait jaillir l'eau de la montagne pour désaltérer un paysan* ; 15° *il prêche devant les oiseaux* ; 16° *il prédit la mort d'un gentilhomme de Celano, son hôte* ; 17° *il prêche devant le pape Honorius III* ; 18° *il apparaît au Chapitre des Frères réunis à Arles, pendant un sermon de saint Antoine de Padoue* ; 19° *il reçoit les stigmates sur le mont de la Verna* ; 20° *les Frères célèbrent les funérailles de François, dont l'âme est portée au ciel par les anges* ; 21° *le frère Agostino et l'évêque d'Assise sont informés en songe de la mort de François* ; 22° *Jérôme d'Assise se convainc de la vérité des stigmates* ; 23° *le corps de François, transporté solennellement à Saint-Damien d'Assise, est reçu devant l'église par sainte Claire et ses sœurs* : 24° *canonisation de François, et miracles obtenus par son intercession* ; 25° *François apparaît au pape Grégoire IX pour lui prouver la réalité des stigmates* ; 26° *il guérit d'une blessure mortelle un jeune homme de Lérida qui lui était dévot* ; 27° *il ressuscite, à Monte Marano près Bénévent, une femme morte en péché, qui lui était dévote* ; 28° *il fait délivrer de prison Pierre d'Assise, accusé d'hérésie.*

Ces fresques sont présentées de la façon la plus ingénieuse, comme

autant de tableaux, ou, si l'on veut, de tapisseries, qui s'encadrent de colonnes et de corniches en trompe-l'œil. Le décor est conçu dans l'esprit des Cosmati. D'abord, à hauteur d'homme, il y a une cimaise feinte à laquelle paraît suspendue une étoffe aux dessins géométriques dont les plis réguliers se succèdent autour de la nef. Au dessus, une frise à fond bleu, couverte d'inscriptions aux trois quarts effacées, supporte les modillons menus d'un entablement où se dressent des colonnes torses de marbre blanc incrustées de mosaïques. Sur ces colonnes, qui servent à délimiter le champ des tableaux, repose une petite voûte à caissons, de goût romain, dont le rebord est orné d'une frise en mosaïque multicolore. Puis des consoles de marbre, à classiques feuilles d'acanthe, supportent une nouvelle corniche, laquelle, cette fois, n'est plus feinte, et termine très heureusement pour l'œil un aussi habile arrangement.



Phot. Anderson.

Fig. 501. — Un habitant d'Assise étend son manteau sous les pas de saint François. Fresque de Giotto dans la basilique supérieure de Saint-François d'Assise.

Ces beaux cadres relient, par des transitions harmonieuses, les célèbres compositions où, pour la première fois, la peinture italienne prit conscience de sa force et de sa vitalité. Elles sont malheureusement fort loin de nous être parvenues dans leur état original. Les vices d'une construction peut-être trop hâtive ont exposé les murailles à des dégâts irrémédiables; le mauvais entretien de la toiture y a perpétué des infiltrations qui peu à peu ont soulevé les enduits et rongé les couleurs; certaines parties ont l'affreux aspect des fresques de Cimabué, dans le transept et dans le chœur. Des restaurations — dont quelques-unes fort anciennes — ont accru encore les dégâts de l'humidité, déformant des gestes et des têtes jusqu'à la caricature.

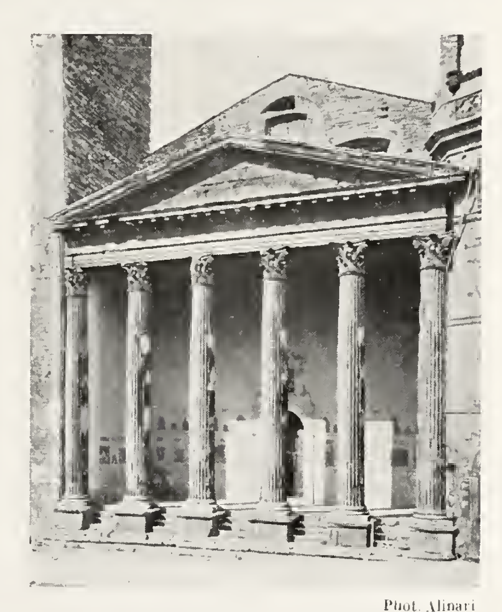
Il est fort probable que le choix des compositions fut dicté à Giotto par les moines de Saint-François; l'assertion de Vasari, que le peintre aurait été mandé à Assise par fra Giovanni di Muro, qui fut, de 1296 à 1304, général des Franciscains, devient ici fort plausible, en y introdui-

sant toutefois cette variante que Giotto devait être à Assise en 1296, et qu'il reçut de fra Giovanni commande de l'achèvement de la nef. Ce qui prouve l'intervention d'un conseiller docte et ingénieux, ce sont les longues inscriptions en lettres blanches sur fond d'outremer, imitant des bandes d'émail, qui, au bas de chaque fresque, expliquent par le menu les épisodes représentés. Elles sont prises à la légende rédigée par saint Bonaventure, dont le texte, publié en 1265, était alors le seul officiellement admis. Et l'illustration de ce texte par Giotto, la première que l'on eût encore tentée (car le peintre de la basilique inférieure n'a pas connu saint Bonaventure), participe de l'émotion simple et forte qui en anime chaque page.

Ce qui a émerveillé les contemporains de Giotto, c'est sa puissance créatrice et réaliste. Il ne répète point, comme les autres peintres, des histoires cent fois racontées, pour les enjoliver d'un trait nouveau. Il exprime, avec les gestes les plus simples, ce que la pieuse légende éveille dans l'esprit de ses lecteurs; il leur donne l'impression d'une chose vue. Cette simplification des gestes et des traits est le propre de l'art antique. Assurément Giotto ne pouvait guère encore le connaître, puisque son premier séjour en Ombrie est antérieur à son voyage à Rome; mais il le devine au travers des imitations des grands sculpteurs de Pise, et surtout il en a reçu la tradition des maîtres peintres et mosaïstes venus de la ville des papes. Ils lui ont appris la sobriété et l'équilibre des compositions; il y ajoute, lui, le sens de la vie et l'interprétation sincère de tous les sentiments humains. « Et en vérité », écrit Vasari à propos des fresques de la vie de saint François, « on voit en cette œuvre grande variété non seulement dans les gestes et les attitudes de chaque figure, mais encore dans la composition de toutes les histoires; outre qu'il fait très bon voir la diversité des habits de ces temps, et certaines imitations et observations des choses de la nature. Et, entre autres, est fort belle une histoire où un homme altéré, en qui se voit au vif le désir de l'eau, boit se tenant incliné sur terre à une source, avec très grande et vraiment merveilleuse ardeur, en sorte qu'il paraisse presque une personne vivante qui boit.... Et comme, outre ce que Giotto tenait de la nature, il fut très studieux, et alla toujours pensant de nouvelles choses et les tirant de la nature, il mérita d'être appelé disciple de la nature, et non d'autrui. » Voilà, un peu longuement dit peut-être, le propre du génie de Giotto; c'est ce que déjà Ghiberti laissait entendre dans son récit du jeune pâtre qui « tenait son art de la nature ».

La première des fresques de la vie de saint François nous montre de façon très instructive comment Giotto interprétait la nature (fig. 502). On voit toujours, sur la place d'Assise, le portique romain du temple de Minerve, sobre fronton triangulaire porté sur de jolies colonnes canne-

lées, le seul monument que Gœthe, dans son mépris pour l'art chrétien, consentit à visiter en traversant la ville séraphique (fig. 505). Giotto l'a mis au centre de son décor. Il en a reproduit la forme générale, mais en l'interprétant dans le style des *marmorari*. Il a diminué le nombre et le volume des colonnes corinthiennes, pour les faire plus élancées et légères; il a orné le fronton d'une frise de mosaïque, et l'a percé d'un *oculus* gothique aux côtés duquel volent deux anges. Voilà le monument classique baptisé et transformé. Tout auprès se dresse, comme aujourd'hui encore, le palais communal avec ses gracieuses fenêtres géminées et sa robuste tour de briques; à droite sont des maisons, de ces maisons toutes en balcons et en loggias, un peu semblables encore à celles de Pompéi et du Palatin, ou aux architectures des miniatures byzantines. Ainsi dans la 5e fresque, où le Christ montre à François endormi une sorte de palais de poupée, aux terrasses somptueuses et bizarres. Le palais du Sultan, dans la 11e fresque, n'est pas moins original. Mais il arrive que Giotto se libère de ces perspectives trop ingénues et aventureuses pour nous rendre avec un grand sentiment de vérité l'aspect d'une ville enfermée dans ses murailles, telle qu'Arezzo, dans la 10e fresque; ou celui d'une église, telle que la chapelle ruinée de Saint-Damien, dans la 4e fresque; le Latran, dans la 6e; l'intérieur, si intéressant et précis, de l'église de Greccio, dans la 13e, et la ravissante façade du nouveau Saint-Damien, dans la 23e.



Phot. Alinari

Fig. 502. — Portique du temple de Minerve (Santa Maria sopra Minerva) à Assise.

Surtout il montre une compréhension juste et délicate du paysage, quand il peint les collines ravinées de l'Ombrie, plantées d'oliviers et couronnées de monastères et de bourgs fortifiés (2e fresque), les rochers austères de l'Alverne (14e et 19e fresques), enfin la solitude verdoyante où François converse avec les oiseaux (15e fresque); il en connaît et il en fait valoir la beauté décorative, dans une synthèse expressive et puissante.

Il a concentré toute sa force d'émotion sur la figure de François. S'emparant, comme d'un bien qui lui était dû, des dramatiques compositions de Giunta dans la nef de l'église inférieure, il leur a insufflé l'ardeur d'une vie nouvelle. Ce ne sont plus des silhouettes coloriées, ce sont des statues animées, dont il semble que l'on sente le relief en même temps

que la couleur. Il sait, le premier, indiquer les plans divers d'une figure, et la situer dans l'espace. Assurément, il y a encore bien des hésitations et des naïvetés dans ces rapports de proportions, d'un plan à un autre, mais l'effet de puissance et de relief est obtenu par les moyens les plus simples. Et quand il s'agit d'exprimer une action et une émotion par un mouvement, Giotto rejette toutes les traditions d'école pour n'observer que la nature, et choisir le geste décisif, qui résume tout un état d'âme. Le geste de charité, par lequel saint François remet son manteau au pauvre, le geste d'adoration soumise devant le crucifix de Saint-Damien, l'exaltation céleste devant les menaces de Bernardone, la tendresse paternelle dans la messe de Greccio, l'insistance affectueuse et douce dans le sermon aux oiseaux, tout cela est d'un grand observateur, et, peut-on même dire, du premier peintre moderne.

Mais, nous l'avons déjà laissé entendre, il y a une grande diversité de composition et de style entre ces vingt-huit fresques. La première ne montre point les types un peu trapus et robustes que nous trouvons aux quatorze suivantes; il semble qu'elle nous donne une seconde manière de Giotto, plus voisine des fresques de l'église inférieure. Après avoir, dans les six premières fresques, représenté le saint tout jeune et imberbe, Giotto, dans les scènes suivantes, s'achemine vers le type traditionnel consacré par les peintures de Giunta. Mais, à partir de la 20e fresque, commence un nouveau style, un arrangement plus confus, plus chargé, moins logique, qui ne semble guère de Giotto. Il se serait donc arrêté dans son travail (peut-être pour se rendre à Rome), et un disciple aurait continué plus tard, avant toutefois que le maître ne revînt à Assise, puisqu'il y a terminé, dans l'église basse, l'histoire des miracles du saint. Un disciple, ou peut-être deux, car les fresques 21, 23 et 25 ne paraissent pas de la même main que les trois autres, mais bien de la main qui aurait peint également les trois dernières. Il y a là des figures longues, à petites têtes, qui se rapprochent déjà du style de Taddeo Gaddi, et font aussi songer au peintre de la chapelle Orsini, à l'extrémité droite du transept de l'église basse. Or, il semble bien que l'on puisse nommer cet élève de Giotto : c'est un Francesco da Rimini, de qui l'on pouvait voir dans l'église de Saint-François de Bologne, avant sa restauration récente, une série de fresques de la vie du Christ et de l'histoire de saint François.

Quelque vingt ans plus tard, pour une chapelle de l'église franciscaine de Santa Croce, à Florence, Giotto reprendra, en leur donnant une forme définitive, les principales de ses compositions; mais, malgré la maturité et l'ampleur de son talent, il ne dépassera point l'intensité de sentiment qui a jailli, dans la basilique haute d'Assise, de son éloquence encore toute spontanée et fruste. Des scènes comme le don du manteau au pauvre, l'exorcisme des démons d'Arezzo, la messe de Greccio, le

miracle de la source, le sermon aux oiseaux, ou la mort du seigneur de Celano (fig. 500), contiennent des trésors que rien encore dans l'art italien ne pouvait faire soupçonner; et c'est peut-être un des plus charmants miracles de saint François que d'avoir suscité, par l'exemple toujours vivant de ses vertus, loin des formules savantes de l'art byzantin latinisé, la beauté jeune et populaire de la peinture nouvelle.


Phot. Anderson.
Fig. 503. — Panneau central d'un retable de Giotto, à Saint-Pierre de Rome.

Peintures et mosaïques de Rome. — Les fresques d'Assise n'étaient pas terminées en 1298, lorsque le cardinal Jacopo Gaetani dei Stefaneschi appela Giotto à Rome. Le pape Boniface VIII, qui préparait déjà le Jubilé de l'an 1300, songeait à donner une nouvelle splendeur à la basilique de Saint-Pierre; Stefaneschi, en distribuant ses commandes aux artistes en renom, voulut faire admirer son zèle et sa richesse. Giotto eut mission, avec Cavallini, d'orner d'une mosaïque colossale le portail principal qui donnait accès dans l'atrium de la basilique. Il y représenta, dans une allégorie évangélique, la nef de l'Église, la *Navicella*, que montent les Apôtres, emportée par la tourmente qui fait plier son mât et tend ses voiles jusqu'à les rompre. Les vagues s'agitent tumultueusement alentour, et deux démons cornus, qui ressemblent aux personnifications antiques des vents, soufflent de leurs conques des tourbillons noirâtres. Dans la nef sont debout ou assis des Apôtres qui se désespèrent; mais voici que le Christ apparaît sur les eaux; saint Pierre s'est élancé vers lui et a saisi la main qui le soulève et le retire de l'abîme. Dans le ciel, sur les nues, quatre figures de Patriarches et de Prophètes se penchent vers les Apôtres avec des gestes d'intercession. Cependant, à l'angle gauche du tableau, un pêcheur est assis sur une roche, et, à l'autre angle, on distingue le buste du donateur, mitré, les mains jointes, qui lève la

tête avec supplication vers le Sauveur. Cette mosaïque célèbre, transportée à la voûte du vestibule de la basilique moderne, a subi de telles retouches que l'on en peut tout au plus apprécier la composition; ce qui en pourrait le mieux rendre l'impression originale, c'est une imitation ancienne et très fidèle que l'on en trouve dans une des fresques qui décorent la voûte de la chapelle des Espagnols, à Florence.

Ghiberti nous apprend dans ses commentaires que Giotto peignit à fresque la tribune de la basilique vaticane, et Vasari ajoute que ces peintures représentaient cinq histoires de la vie du Christ; elles ont disparu sous Nicolas V, dans la destruction de l'ancien chœur. Mais le retable du maître autel, également commandé par Stefaneschi à Giotto, et que Ghiberti vit encore à sa place, subsiste toujours, démembré et relégué dans la sacristie des chanoines. Il se compose de trois panneaux gothiques à fond d'or, terminés par des pinacles, et peints à la détrempe sur leurs deux faces, avec une minutie de miniature qui fait songer aux petits tableaux de Duccio ou de Cavallini. Sur la face antérieure du panneau central, le Christ est représenté dans la gloire, trônant parmi les anges avec un geste de bénédiction (fig. 505). Au bas des marches de l'élégant trône gothique, que l'on croirait dessiné par un Arnolfo di Cambio, le donateur est à genoux, mains jointes, son chapeau de cardinal jeté sur un riche tapis d'Orient. Le type du Christ procède manifestement de Cavallini dans sa fresque de Sainte-Cécile du Transtévère, dont nous retrouverons l'imitation au Jugement dernier de l'Arena; et il n'est pas jusqu'à une main et un pied trop épais dont le Christ de Cavallini ne nous offre déjà le modèle. Les anges aussi, debout ou agenouillés autour du trône, ont une robustesse et une noblesse un peu lourdes qui rappellent, en même temps que Nicola Pisano, les œuvres des mosaïstes romains. De petites figures sont peintes aux montants du cadre, et, dans un médaillon, au sommet du pinacle, apparaît de nouveau, mais en buste, le Christ Juge, de la bouche duquel sort le double glaive dont parle l'Apocalypse. Au revers de ce panneau, saint Pierre en costume pontifical, les clefs en main, siège sur la *sedia* papale, entre deux anges; à genoux devant lui, Stefaneschi, coiffé de la mitre, présenté par saint Georges et assisté de ses deux patrons saint Jacques et saint Gaétan, lui fait hommage d'un triptyque, figure abrégée de celui de Giotto. Les figures en pied des saints André et Jean, Jacques le Majeur et Paul, occupent les revers des deux panneaux latéraux, sur la face desquels sont représentés le Crucifiement de saint Pierre et la Décollation de saint Paul. Ces deux seuls panneaux suffiraient à nous fournir une preuve indéniable des études faites par Giotto à Assise, avant sa venue à Rome. Ils nous rendent, avec un plus bel équilibre, les si intéressantes compositions de Cimabué au transept droit de la basilique supérieure de Saint-François.

C'est le même décor, ce sont presque les mêmes personnages; mais déjà, dans l'animation des groupes, dans le naturel des attitudes émues, nous découvrons ce secret de simplification éloquente qui commençait à transparaître aux histoires de saint François.

Les trois panneaux du gradin où la Madone, trônant entre deux anges, a pour cortège les douze Apôtres, ajoutent aux figures byzantines reprises



Phot. Anderson.

Fig. 504. — Boniface VIII institue le Jubilé.
Fresque de Giotto conservée dans la basilique du Latran.

et amplifiées par Cavallini une recherche plus accusée de caractère individuel, où le grand artiste, à peine gêné par un cadre aussi exigu, marque sa prédilection pour les formes et les attitudes sculpturales.

La célébrité que valurent à Giotto les œuvres royalement payées par le cardinal Stefaneschi (il aurait reçu, selon Baldinucci, 2200 florins d'or pour la *Navicella*, et 800 pour le retable) le désignait au choix de Boniface VIII, désireux d'immortaliser par quelque œuvre d'art le souvenir du grand Jubilé de 1300. En cette année unique pour l'inspiration d'un peintre et d'un poète, Dante, qui peut-être connaissait déjà Giotto, était

à Rome avec lui. Tous deux avaient vu le torrent des pèlerins confluer de toute l'Italie vers Saint-Pierre et vers le Latran : « Comme les Romains, » écrit Dante, « à cause de l'armée immense qui traverse le pont, l'année du Jubilé — ont pris cette règle pour faire passer les gens — que d'un côté tous ont le front tourné — vers le Château [Saint-Ange], et vont à Saint-Pierre — et que de l'autre côté ils vont vers le mont [Giordano].... » (*Inf.*, XVIII, 28-33). Boniface VIII ayant fait construire une loge au Latran, pour donner sa bénédiction à la ville et à l'univers, en confia la décoration à Giotto, renouant ainsi la tradition de ces peintures historiques dont ses prédécesseurs Calixte II et Innocent II avaient, dès le XIIe siècle, enrichi le palais pontifical (v. t. II, p. 425 et suiv.). Un texte de Panvinio nous apprend que ce décor comprenait trois compositions : le *Baptême de Constantin*, la *Construction de la basilique du Latran*, et l'*Institution du Jubilé par Boniface VIII*. Les trois fresques ont péri dans la destruction de la charmante loggia par les architectes vandales du XVIIIe siècle; mais de la troisième, qui était de beaucoup la plus précieuse, un fragment nous reste, ainsi qu'un dessin d'ensemble. Le fragment est encastré dans un pilier de la basilique du Latran (fig. 504). Cruellement restauré, il n'est plus guère qu'un souvenir, avec la figure du pape penché pour bénir au balcon de la loge, et celles du camérier et des clercs qui l'assistent. Le dessin, qui date seulement du XVIIe siècle, est conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, parmi les papiers de Grimaldi. Il nous montre la loge surmontée d'un baldaquin, le pape bénissant et appuyé sur le tapis somptueux, le clerc qui tient un parchemin avec le nom de Boniface, tels que nous les voyons au fragment de la fresque; mais il nous montre aussi, aux deux côtés du baldaquin, les groupes des prélats, des courtisans, des soldats en armes et des clercs, dont l'un tient le parasol pontifical; et, au pied de la loge, dont le balcon est porté par trois colonnes corinthiennes, la foule est massée, attentive à la promulgation de la bulle. Il est peu d'œuvres du moyen âge dont la perte nous soit plus regrettable.

Fresques du palais du Podestat, a Florence. Retables. — Un an peut-être après le grand Jubilé, et bien peu de temps avant l'exil de Dante, Giotto retrouvait à Florence le grand poète gibelin, et il perpétuait le souvenir de leur amitié en introduisant son portrait parmi les fresques dont il eut à décorer la chapelle du palais du Podestat (aujourd'hui Musée National). Florence, malgré les discordes affreuses qui la déchiraient, donnait à l'Italie un grand exemple d'art. Elle avait eu Arnolfo di Cambio pour édifier Santa Croce et le palais de la Seigneurie, jeter les fondements de la nouvelle cathédrale; Giotto et Andrea Pisano allaient lui donner des chefs-d'œuvre de décor peint et sculpté. La lutte entre les

partis des Noirs et des Blancs, que commandaient les puissantes familles des Donati et des Cerchi, n'avait pas été apaisée par l'intervention, en juin 1300, du légat du pape, le général des Franciscains, Matteo d'Acquasparta; Corso Donati, vaincu par les Blancs, appela de nouveau le pape à son secours. Charles de Valois arrivait à Florence le 1er novembre 1301 comme arbitre, en réalité comme protecteur des Noirs. Dante, qui avait combattu pour les Blancs, fut atteint par le décret de bannissement du 10 mars 1302. Mais, dans l'intervalle de ces luttes, durant la trêve marquée par une seconde ambassade de Matteo d'Acquasparta, en novembre 1301, Giotto, qui peignait dans la chapelle du Podestat la *légende de sainte Madeleine* et les images du *Jugement dernier*, célébra une réconciliation idéale des grands citoyens de Florence, en les faisant figurer dans le cortège des Élus. Les fresques de la petite chapelle, couvertes de badigeon et tristement mutilées, n'ont été remises en lumière qu'en 1840. Au-dessus de la porte d'entrée, Giotto avait peint les supplices infernaux, autour de la figure énorme d'un Satan velu et caricatural, dont il subsiste à peine une ombre. Au mur du fond, autour d'une haute fenêtre, il avait distribué les joies du Paradis. Tout en haut apparaissait le Sauveur en gloire, avec les Apôtres et les Saints disposés sur plusieurs rangs, comme nous le verrons au Jugement dernier de Padoue. Ici l'on n'a pu sauver que les figures debout au bas de la fresque, où l'on distingue assez confusément deux processions qui s'avancent de gauche et de droite, ayant à leur tête un personnage en longue robe rouge, en qui l'on peut reconnaître le cardinal d'Acquasparta, et un jeune homme royalement vêtu qui semble être Charles de Valois. Derrière eux, une tradition fort ancienne a nommé Corso Donati, Brunetto Latini et Dante, dont le profil jeune et grave sous les plis de son capuchon rouge attire d'abord les regards; il tient un livre de la main gauche (peut-être sa *Vita Nuova*, car il n'a pas encore composé



Phot. Anderson

FIG. 505. — Retable de Giotto.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

la *Comédie*), et, de la droite, un rameau de grenade en fleurs. Une restauration malencontreuse a modifié les traits et le geste, tels qu'ils étaient apparus dégagés du badigeon.

Sur la paroi opposée aux fenêtres, Giotto avait raconté harmonieusement la vie de sainte Marie-Madeleine, dont la légende provençale devait être chère à un prince français. C'est une suite de huit compositions, très gravement ruinées, qui représentent, en commençant par le haut : 1° le *Repas chez Simon*; 2° la *Résurrection de Lazare*; 3° une histoire détruite; 4° la *Visite des Saintes Femmes au Sépulcre*; 5° le *Noli me tangere*; 6° *Madeleine nourrie par un ange*; 7° *Madeleine recevant la communion de saint Maximin*; 8° la *Mort de Madeleine*. Sur l'autre paroi, les fresques sont détruites, sauf deux, le *Miracle du marchand de Marseille*, et une scène de danse, qui doivent être d'un disciple de Giotto, ayant continué ou restauré la chapelle au temps du podestat Fidesmini, après 1331.

Les fresques de la chapelle de sainte Madeleine ont prêté à bien des discussions; la date en a été reportée jusqu'aux dernières années de la vie de Giotto; on a même voulu les retirer entièrement de son œuvre; mais l'opinion traditionnelle, qu'appuient de fortes vraisemblances, demeure toujours valable, tant qu'un document nouveau ne sera point venu l'infirmer.

Peut-être convient-il de placer dans cette première période d'activité florentine deux grands retables qui permettent, mieux encore que celui de Saint-Pierre de Rome, d'apprécier les qualités de Giotto dans la peinture de chevalet, et de les comparer à celles de ses rivaux siennois. Le premier est une *Madone* glorieuse qui, de l'église d'Ognissanti, a été transportée à l'Académie de Florence, tout auprès de la Madone de Cimabué. Malgré certaines ressemblances générales, l'œuvre est d'une inspiration toute différente, et se rattache étroitement aux créations des *marmorari* (fig. 505). Assise sur un trône gothique de marbre aux incrustations de mosaïque, la Vierge, robuste et paisible, tient sur ses genoux l'Enfant qui bénit. Rien, dans son attitude, ne décèle cette tendresse mêlée de douloureux pressentiments que les Siennois sauront si délicatement exprimer; et sa placidité est plus lourde que majestueuse. Mais il y a une grâce réelle dans les figures d'anges et de saints qui se profilent, autour de son trône, sur le ciel d'or; et les deux anges qui, agenouillés au pied de ce trône, déposent sur la dernière marche deux vases de cristal où fleurissent des roses et des lis, apportent, dans une création d'un si solide bon sens, une note exquise de poésie. Le second retable, peint pour l'église de Saint-François de Pise, est depuis un siècle au musée du Louvre. Il représente la scène des *Stigmates*, avec une prédelle de trois petites compositions fidèlement abrégées des fresques d'Assise : le *Songe du pape*, auquel apparaît François qui soutient le Latran ; l'*Appro-*

bation de la règle des Mineurs; le *Sermon aux oiseaux*. Le cadre porte encore sa vieille signature : *Opus Iocti Florentini*. Vasari a loué éloquemment ce tableau, son paysage d'arbres et de pierres, « chose nouvelle en ce temps », l'attitude d'amour du saint, et des impressions « si vives qu'on ne saurait imaginer mieux ». Avouons, malgré ce bel enthousiasme, que Giotto nous paraît mieux inspiré dans ses fresques que dans ses peintures de chevalet. Il y a encore de lui, au musée de Bologne, un retable à cinq compartiments gothiques, avec la Vierge et l'Enfant, les archanges Michel et Gabriel, saint Pierre et saint Paul. C'est une œuvre peu attachante et de sentiment médiocre; cette petite bourgeoise florentine qui rit à son poupon n'a ni l'esprit des Madones françaises, ni la grâce infiniment plus séduisante des siennoises. Quant au retable du *Couronnement de la Vierge* conservé à Santa Croce de Florence, la signature en est fausse, et il faut certainement le restituer à Taddeo Gaddi

Giotto peignit aussi un certain nombre de ces grands *Crucifix* qui étaient suspendus à l'entrée du chœur dans les églises, et il se conforma à l'usage en ajoutant à l'extrémité des bras de la croix les bustes de la Vierge et de saint Jean, et au sommet celui du Christ ressuscité, qui tient le Livre et bénit. Nous savons qu'un certain Rinuccio di Puccio, de la paroisse de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, léguait, par testament du 5 juin 1312, une somme de 5 livres de petits florins pour l'entretien d'une lampe devant le Crucifix peint pour cette église par Giotto, *per egregium pictorem nomine Giottum Buondonis qui est de dicto populo Sancte Màrie Novelle*; et il léguait également 20 sous de petits florins aux Dominicains de Prato pour l'entretien d'une lampe devant une autre peinture qu'il avait commandée à Giotto. Le Crucifix que l'on voit à Sainte-Marie-Nouvelle semble de la main d'un élève; mais ceux de San Marco et d'Ognissanti, peut-être encore celui de San Felice, paraissent bien de sa main. Le Christ attaché à la croix est de lignes nobles et calmes, comme les beaux Christs byzantins à l'expression majestueuse qu'avaient remplacés, au XIIIe siècle, ceux de Giunta et de Berlinghieri, au corps torturé et fléchissant; Giotto a su rendre, avec la douleur, la sérénité de l'Homme-Dieu. Le Crucifix qu'il peignit en 1305 pour l'Arena de Padoue n'est pas moins beau que ceux de Florence.

Les fresques de l'Arena. — On a dit souvent que Dante exilé, se trouvant à Padoue en 1306, avait inspiré une partie des compositions dont Giotto a orné la chapelle de Santa Maria dell' Arena. C'est encore une de ces légendes qui doivent être laissées, non pas à Vasari cette fois, mais à un des anciens commentateurs de la Divine Comédie, Benvenuto da Imola. On l'a crue confirmée par la découverte d'un document concernant

un *Dantinus quondam Alligerii de Florentia*, qui aurait habité Padoue en 1306; mais il semble admis aujourd'hui que ce Dantinus, qui vivait encore à Vérone dans le second quart du XIVe siècle, peut difficilement être identifié avec Dante. La question d'ailleurs intéresse surtout la critique littéraire, car nous allons voir comment le génie de Giotto et sa formation antérieure suffisent à expliquer les fresques de l'Arena, sans qu'il y ait nul besoin de l'intervention du glorieux poète.

L'histoire de la petite chapelle est des plus simples. Le riche patricien Enrico Scrovegni, dont le palais s'élevait depuis l'an 1300 sur les ruines de l'amphithéâtre romain de Padoue, avait entrepris, en 1303, de reconstruire, proche de ce palais, une chapelle vénérée de la *Nunziata*, sous le nouveau nom de Santa Maria della Carità, comme monument expiatoire des crimes de son père. Le père était ce fameux usurier, Reginaldo Scrovegni, que Dante a implacablement enfermé au septième cercle de son Enfer. A peine la construction terminée, Giotto fut appelé à la décorer de fresques; et il mena si vite et si bien son travail, que la consécration du gracieux édifice se faisait pour la fête de l'Annonciation, c'est-à-dire le 25 mars de l'année 1305.

Entrons avec respect dans cette chapelle de l'Arena, qui a gardé le nom de la place où elle fut élevée; après la basilique d'Assise, elle est le plus précieux sanctuaire de l'art italien naissant. C'est une simple nef à voûte arrondie, terminée par un grand arc qui ouvre sur le chœur. La paroi de droite est percée de six fenêtres cintrées, et une triple baie ogivale s'ouvre sur le mur de façade; toute une vaste surface, où le regard n'est distrait par aucun motif de sculpture, s'offre librement aux inventions de la fresque. Ce fut là que, durant une année pour le moins, Giotto s'enferma avec ses élèves, la brigade (*brigata*) dont parle Sacchetti. Mais il fut seul à concevoir l'harmonieux décor, et à en exécuter les principales parties. Respectueux des antiques usages, tels qu'ils lui avaient été enseignés à Assise, il divisa les murs de la nef en vastes quadrilatères, étagés sur trois rangs, où il peignit les histoires de la Vierge et du Christ. Il enveloppa ses compositions de bordures à rinceaux de feuillages, d'où se détachent symétriquement des médaillons quadrilobés, contenant de petites scènes évangéliques ou bibliques. Tout en bas, sur un soubassement feint, imitant un placage de marbres, il distribua quatorze figures allégoriques de *Vertus* et de *Vices*, peintes en camaïeu gris vert. Au sommet de l'arc triomphal qui ouvre sur le chœur, trône le *Sauveur adoré par les anges*; au revers de la façade se déploie le *Jugement dernier*. La voûte, à fond d'outremer semé d'étoiles d'or, est divisée en deux champs, d'où ressortent dix médaillons circulaires représentant, d'une part, la demi-figure du *Christ bénissant*; de l'autre, celle de la *Madone tenant l'Enfant Jésus*, parmi des bustes de *Prophètes*. Le chœur, où Giotto n'a point



Phot. Alinari

GIOTTO _ DÉPOSITION DE CROIX

(Chapelle dell'Arena Padoue)

Librairie Armand Colin Paris

travaillé, a été décoré de fresques par un de ses élèves, peut-être Bernardo Daddi : ces fresques, qui continuent les histoires de la nef, représentent en six compartiments les dernières scènes de la Vie de la Vierge, sa mort et son Assomption. Et l'on voit encore à l'abside le beau monument funéraire d'Enrico Scrovegni, tandis que sa statue en pied se dresse au mur de la sacristie. Cette statue, exécutée sans doute du vivant de l'illustre patricien, peut être attribuée à Giovanni Pisano, dont on lit la signature aux pieds d'une élégante Madone, escortée de deux anges porteurs de candélabres, debout au-dessus du petit autel. Ainsi Giovanni Pisano, le grand maître de la nouvelle école de sculpture, fut pendant un temps aux côtés de Giotto, pour le décor commandé par Scrovegni.



Phot. Naya.
FIG. 506. — Joachim parmi les bergers. Fresque de Giotto, à l'Arena de Padoue.

Dans les fresques de Giotto, la série des scènes évangéliques commence à droite de l'arc triomphal, se continue sur la paroi qui fait face, recommence et se continue de même par deux fois, pour se terminer à gauche du chœur. Voici l'indication de ces scènes : 1° *Joachim chassé du Temple*; 2° *Joachim parmi les bergers*; 3° *Apparition de l'ange à sainte Anne*; 4° *Sacrifice de Joachim*; 5° *Vision de Joachim*; 6° *Rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte d'or*; 7° *Naissance de la Vierge*; 8° *Présentation de la Vierge au Temple*; 9° *Réunion des prétendants au Temple*; 10° *Attente des prétendants*; 11° *Mariage de la Vierge*; 12° *Cortège nuptial*; 13° et 14° *Annonciation* (aux deux côtés de l'arc triomphal); 15° *Visitation*; 16° *Naissance de Jésus*; 17° *Adoration des Mages*; 18° *Présentation de Jésus au Temple*; 19° *Fuite en Égypte*; 20° *Massacre des Innocents*; 21° *Jésus parmi les docteurs*; 22° *Baptême de Jésus-Christ*; 23° *Noces de Cana*; 24° *Résurrection de Lazare*; 25° *Entrée à Jérusalem*; 26° *Expulsion des marchands du Temple*; 27° *Trahison de Judas*; 28° *Cène*; 29° *Lavement des pieds*; 30° *Baiser de Judas*; 31° le *Christ devant Caïphe*; 32° *Couronnement d'épines*; 33° *Montée au Calvaire*; 34° *Cru-*

cifiement; 55° les *Saintes Femmes pleurant le Christ*; 56° *Noli me tangere*; 57° *Ascension*; 58° *Pentecôte*.

Il faudrait analyser l'une après l'autre chacune de ces admirables compositions, où le fondateur de la peinture italienne a mis ses meilleurs dons, pour apprécier tout ce qu'elles nous révèlent d'invention spontanée, d'émotion et tout à la fois de bon sens, d'intelligence de l'ordre et de l'harmonie. Giotto, dans la nef supérieure d'Assise, avait collaboré déjà aux nobles fresques où Cavallini et ses élèves traduisaient les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament; il arrivait à Padoue la mémoire toute remplie de ces belles leçons qu'avait complétées à Rome l'enseignement des innombrables fresques et mosaïques accumulées dans les églises depuis neuf siècles: il s'était attaché surtout, on peut le supposer, aux grands cycles tout récemment créés par Cavallini. Mais, dans la solitude et le recueillement de l'Arena, voici qu'il oublie toute cette longue tradition qui avait guidé avant lui les efforts des peintres; il lit les Évangiles et la légende de la Vierge comme il avait fait, quelques années plus tôt, l'histoire de saint François, et de vivantes scènes se composent devant ses yeux.

L'histoire de la naissance et de l'enfance de la Vierge, telle que la racontent les Évangiles apocryphes, ne figurait point dans les cycles habituels de décoration des églises italiennes. Ce fut bien probablement la lecture assidue de Jacques de Voragine, dont la Légende Dorée venait de condenser pour les artistes tout un trésor d'images pieuses, qui fournit à Giotto les éléments essentiels de son décor. L'intervention d'un théologien est peu probable en cette série de scènes où l'on sent avant tout le choix de l'artiste, la recherche du sujet pittoresque et dramatique; et, d'autre part, les Évangiles et même leur prologue légendaire étaient si familiers aux chrétiens d'alors, que les inscriptions explicatives nécessaires à Assise devenaient tout à fait inutiles à Padoue. Chacun comprenait que le vieillard assis dans une petite enceinte de marbre entre un tabernacle et un ambon, et bénissant un homme agenouillé devant lui, était le grand prêtre recevant les offrandes, tandis qu'un autre prêtre repoussait avec indignation Joachim, l'époux d'une femme stérile. Et comme elle paraissait charmante, cette seconde scène où Joachim pensif et triste s'en va rejoindre ses bergers, *secedens igitur ad pastores suos* (fig. 506)! Cette image seule, par son admirable sentiment rustique, ferait accepter la légende de Ghiberti sur l'éducation pastorale de Giotto; et peut-être a-t-elle aidé à la formation de la légende. Le Sacrifice de Joachim, auquel apparaît l'ange, et surtout la scène du Rêve, où il dort si profondément à la porte de sa hutte rustique adossée au rocher, sont des visions tout animées de la fraîcheur et de la sincérité de la nature. On y pourrait retrouver sans effort, et détail par détail,

l'enseignement des fresques bibliques de la basilique haute d'Assise; mais toutes ces images, ces lignes de terrain, ces attitudes sont vivifiées, ordonnées par un esprit neuf. L'observation pénétrante jusqu'au sublime apparaît dans la Rencontre de la Porte d'or, dans ce groupe de vieux époux qui se tiennent délicatement embrassés, dans ces mains qui



Phot. Naya.

Fig. 507. — La Visitation. Fresque de Giotto, à l'Arena de Padoue.

attirent délicatement la tête chenue, dans le secret divin murmuré à l'oreille, gravement écouté, tandis que les servantes assistent et regardent, l'œil malin, un peu ironique. Tout Giotto est là, avec son âme pareille à celle des sculpteurs des cathédrales françaises, une âme profondément humaine. Il montre encore comme il sait être délicat dans la figure de la Vierge enfant qui a gravi les degrés du Temple, et se tient les mains croisées, timide et présentée par sa mère, devant les

bras accueillants du grand prêtre. Deux tableaux — c'est beaucoup — sont consacrés à la remise des verges au grand prêtre et à l'attente des prétendants; le second, le meilleur, avec toutes ses figures agenouillées devant l'autel, profils énergiques et purs dont certains ont une beauté grecque. Puis voici le mariage, le *Sposalizio*, dans sa forme presque définitive, que reproduiront l'Angelico et Raphaël, avec la confusion des prétendants, dont l'un brise sa baguette sur son genou, l'autre s'avance sournoisement pour frapper Joseph; enfin, ce qui est une des plus nobles inventions de Giotto, le cortège nuptial conduisant l'épousée à Nazareth, avec les joueurs de trompette et de violon, et les sept vierges dont parle Voragine.

Ici se termine le récit de la Légende Dorée; Giotto ne va plus commenter que les Évangiles, dans les deux zones qui s'étendent au-dessous de ces premières fresques. Il a réservé à l'Annonciation une place d'honneur, comme il convenait en une chapelle jadis dédiée à la *Nunziata*. L'Ange et la Vierge, tous deux à genoux, se répondent aux deux côtés du grand arc que domine la figure du Sauveur adoré par les anges. La Vierge est de type romain plutôt que florentin, point jeune et vraiment trop robuste, matrone grave et splendide dont l'austérité, dans la fresque suivante, se tempère de tendresse (fig. 507). La Nativité, qui vient ensuite, sans avoir la parfaite beauté rustique des premières histoires de saint Joachim, se compose en lignes très harmonieuses, avec la gracieuse Mère étendue sur le roc, à l'abri d'un toit de planches, et recevant l'Enfant emmaillotté des mains de la servante. Au-dessus du toit tourbillonne gracieusement un vol d'anges en prière, tandis que Joseph dort auprès de la crèche du bœuf et de l'âne, et que deux pâtres écoutent avec surprise la bonne nouvelle. C'est dans le même décor, mais pris ingénieusement d'un autre point de vue, que se passe la scène de l'Adoration des Mages. Cette fois, la Vierge est assise comme une reine, entre saint Joseph et un ange, sous le pauvre toit d'étable qui forme dais. Les rois viennent de la gauche, et le plus vieux s'agenouille pour baiser les pieds du poupon emmaillotté, que présente doucement sa Mère; les autres attendent, leurs présents dans la main, tandis qu'un serviteur tient par la bride deux chameaux dont il n'est point sûr que Giotto ait pu dessiner sur le vif la pittoresque silhouette. Les scènes de l'Enfance de Jésus, du Baptême, des Noces de Cana (cette dernière fidèlement inspirée de la fresque d'Assise), ne témoignent pas d'un effort bien grand pour renouveler les thèmes anciens; il est même assez étrange que l'on trouve, dès le VIe siècle, dans les miniatures byzantines des Évangiles de Rossano, la composition presque complète de l'admirable Résurrection de Lazare, de l'Entrée à Jérusalem ou de l'Expulsion des Marchands du Temple (sujet qu'aucun des élèves et imitateurs de Giotto ne semble avoir repris). Mais c'est aux

tableaux de la Passion qu'apparaîtra dans toute sa puissance le génie dramatique de ce grand peintre chrétien.

Judas vient de recevoir le prix de la trahison. Il écoute les dernières recommandations du prêtre juif à longue barbe blanche, aux yeux cruels, dont les gestes enseignent la prudence et l'hypocrisie. En arrière, au seuil du Temple, deux autres vieillards se montrent le traître et commentent le crime prochain. Ce type de Judas est une des plus parfaites créations de



Phot. Alinari.

Fig. 508. — Le Baiser de Judas. Détail de la fresque de Giotto, à l'Arena de Padoue.

Giotto. Le profil au nez busqué, aux yeux enfoncés, au menton saillant dénonce la perfidie tout aussi bien que le nimbe noir qui le couronne ; et derrière lui, en silhouette noire, voici la caricature de ce même profil : c'est le démon velu et poilu, aux jambes d'oiseau ou de harpie, qui s'est avancé doucement et l'a saisi de ses griffes, écoutant avec lui les recommandations du grand prêtre. Cela est composé comme une scène de mystère, avec un sentiment tragique digne de Dante. La Cène, tout au contraire, n'a pas inspiré Giotto ; il n'a pas su se libérer de la monotonie de la composition traditionnelle, avec les treize convives vus de face ou de dos, et de l'effet déplorable des nimbes en relief où disparaissent les visages.

Dans le Lavement des pieds, assez conforme à la tradition byzantine, il a introduit des gestes et des expressions admirables. Son Christ, pour la première fois, est d'une très grande beauté, et le regard et le geste par lesquels il apaise la protestation de saint Pierre traduisent, aussi clairement que le pourrait faire l'écriture, le texte même de l'Évangile. Les physionomies diverses des Apôtres témoignent d'un souci profond de l'iconographie; rien n'est plus majestueux que le saint André, assis à l'extrémité gauche du divan pour dénouer ses sandales, et surtout que ces deux jeunes apôtres, les fils de Zébédée, drapés de leurs manteaux, et qui apportent l'eau de la purification avec une démarche rythmée digne des héros de Phidias.

Giotto n'a point compris dans ses fresques la scène de la Prière au mont des Oliviers, mais celle de l'Arrestation de Jésus marque le plus bel effort peut-être de la peinture du moyen âge dans l'expression du drame chrétien. C'est une confuse mêlée de casques de soldats, de têtes jeunes et vieilles, ironiques, furieuses, graves, stupides. Des torches éclairent ces visages; des poings menaçants se dressent, brandissant des gourdins, des épées, des lances, des piques. Un homme souffle dans un cor. Au milieu, tout en avant, Judas enveloppe le Christ de ses bras, de son manteau à larges plis, comme des ailes d'une chauve-souris énorme; les joues gonflées, l'œil petit et venimeux, il le baise sur la bouche. Le Christ, droit, très calme, fixe sur les yeux du traître son clair regard (fig. 508). Tous les éléments du décor, et on pourrait presque dire de l'émotion de cette admirable scène se trouvent déjà rassemblés dans la fresque d'Assise (t. II, p. 457 et fig. 306); il a suffi de quelques changements dans les attitudes et les gestes, surtout dans celui de Judas, et de cette analyse merveilleuse des caractères que traduisent les traits des visages, pour que l'œuvre appartînt définitivement à Giotto; c'est la formule suprême donnée par un art désormais classique.

Le même réalisme éclate dans l'arrangement du groupe des bourreaux du Christ, qui est assis, résigné, la tête inclinée, dans sa royauté dérisoire. Giotto a voulu exprimer tous les raffinements de l'horreur; il y a ajouté par cette figure de nègre qui se tient à l'écart et brandit son bâton. Mais il n'a pu soutenir ce grand effort dans le Portement de Croix: dans la scène du Crucifiement, il a introduit une sorte de dignité triste et calme qui émeut d'autant plus, et que trouble seul le vol éploré des petits anges qui recueillent en des coupes le sang de Jésus ou expriment leur deuil par des gestes désespérés. L'idée de ce deuil des anges était déjà développée aux grandes fresques du transept d'Assise; et c'est là encore que Giotto a pris sa belle figure de Madeleine aux cheveux blonds épars qui s'incline sur les pieds de son Maître.

Assise lui a aussi prêté le sujet de son incomparable *Pietà*, où la per-

fection des lignes et la simplification des gestes concordent avec l'extrême intensité du pathétique. Une description du chef-d'œuvre est inutile; la gravure suffit à tout dire; mais on remarquera avec quel art consommé, digne assurément d'un Raphaël, Giotto a su concentrer toute sa composition autour de la tête de son Christ, au corps roidi et abandonné sur les genoux de sa Mère; la longue ligne du rocher qui s'incline vers la gauche de la fresque contribue à cette unité suprême de la composition; et il y a là des gestes qui seront l'éternel enseignement des peintres.



Phot Alinari

Fig. 509. — Enrico Scrovegni présente à la Vierge le modèle de sa chapelle. Détail du Jugement dernier de Giotto, à l'Arena de Padoue.

Les trois dernières fresques sont, à quelques variantes près, copiées de celles d'Assise; elles n'ajoutent rien de nouveau à ce grand poème des mystères joyeux et douloureux de la Vierge remplissant cette chapelle qui lui est consacrée. La vaste peinture du Jugement dernier, qui couvre la paroi d'entrée, en forme l'épilogue. C'est toujours la composition traditionnelle et byzantine de Sant'Angelo in Formis et de Torcello, que Giotto avait déjà partiellement traduite dans ses fresques de la chapelle du Podestat. Il la connaissait par la très belle interprétation qu'en avait donnée Cavallini à Sainte-Cécile du Transtévère; et, comme l'espace ne lui manquait point à Padoue, il put imiter franchement Cavallini. Au centre d'une gloire multicolore que soutiennent les anges, siège un Christ de dimensions colossales, qui de sa main droite ouverte appelle les élus, et de la gauche repousse les damnés. A ses côtés, sur douze trônes disposés en hémicycle, les Apôtres sont assis; plus haut se presse en deux cohortes la milice céleste; plus haut encore, au milieu des nues, deux rideaux se replient pour laisser voir le soleil et la lune. Le Jugement est annoncé à son de trompettes par les anges, et deux d'entre eux soulèvent les bras de la Croix, qui sépare les élus des damnés. Les élus se divisent en deux

groupes; en haut sont les saints qui s'avancent dans les airs, ayant à leur tête les Vierges guidées par la Vierge Marie, debout dans une gloire elliptique qui accroît encore sa grande taille; sur terre s'avance, réglée et guidée par les anges, comme au portail des cathédrales gothiques, la procession des morts et des vivants illustres, parmi lesquels Dante ne figure point. De cette pieuse théorie s'est détaché Enrico Scrovegni, qui, un genou en terre, aidé d'un clerc également agenouillé, présente à la Reine des cieux, assistée de saint Henri et d'un autre saint, le modèle de la chapelle qu'il lui a dédiée (fig. 509). Plus bas enfin, c'est la Résurrection des corps : de petites figures nues soulèvent le couvercle de leurs tombes, ou sortent avec effort du sol. — De l'autre côté sont les damnés. Un torrent de feu part des pieds du Christ, et se précipite en tourbillons vers la droite, roulant dans ses vagues une prodigieuse mêlée de corps d'hommes et de femmes saisis aux cheveux, aux jambes, aux reins par des diables grimaçants, velus et griffus, armés de crocs, qui les enlacent, les frappent et les déchirent de façon affreuse et bestiale. Au fond de l'enfer est assis l'énorme Satan cornu, qui broie les damnés de ses dents, de ses mains, de ses pieds. Des monstres bizarres lui servent de trône, et, tout autour de lui, se développent en groupes serrés les ingénieux supplices que Dante a longuement décrits; mais il serait plus qu'imprudent d'y chercher l'influence de la Divine Comédie, qui est à peine commencée en 1305; et l'on peut supposer avec bien plus de vraisemblance que c'est par l'œuvre de Giotto, si nourrie encore des réminiscences byzantines, que Dante a pu délimiter plastiquement quelques-unes de ses farouches visions.

C'est encore un génie bien voisin de celui du glorieux poète, qui inspire ces figures allégoriques en camaïeu, disposées à la base des fresques évangéliques comme deux rangées de bas-reliefs. Les quatorze figures de Vertus et de Vices se font face, comme en un soubassement de portail sculpté, les Vertus à droite et les Vices à gauche. Toute une longue tradition les a précédées, depuis les miniatures de la Psychomachie de Prudence jusqu'aux allégories des grands sculpteurs pisans, sans parler des sculptures françaises, inconnues à Giotto; mais il a su leur donner un charme et une intelligence indicibles. Le grand maître du réalisme est devenu tout à la fois le prince de l'allégorie. Il condense toute la subtilité d'un esprit habitué aux spéculations morales et philosophiques, sous la simplicité, la dignité merveilleuses de figures vues par un œil de peintre et de sculpteur. Des inscriptions latines, petits poèmes à demi détruits, en éclairent le symbolisme; elles seules peuvent attester parmi tant de créations populaires une intervention érudite et doctorale.

Voici comment sont réparties les figures symboliques. En face de l'*Espérance*, jeune femme souriante, ailée, qui s'envole les mains tendues

vers la couronne que lui présente un ange, le *Désespoir* apparaît comme une vieille à la face gonflée, aux cheveux épars, aux poings serrés, qui s'est pendue avec sa ceinture à une barre de bois; un diable fond sur elle, et de son croc la harponne aux cheveux. La *Charité*, couronnée de roses et des flammes d'amour, debout sur des sacs d'écus, tient un vase rempli de fleurs et de fruits, et offre son cœur au Christ; tandis que l'*Envie*, aux longues cornes et aux oreilles de chauve-souris, debout dans les flammes, allonge une main griffue, et de l'autre main serre une bourse; un serpent lui sort de la bouche et se retourne pour la mordre. La *Foi*, svelte et longue, coiffée d'un voile et d'une tiare, couverte d'un ample manteau, sous lequel on voit les clefs suspendues à sa ceinture, s'appuie d'une main à la Croix dont elle frappe la statue brisée d'une idole, et de l'autre lève un parchemin où on lit les premiers versets du Credo; sous ses pieds sont les livres des hérétiques; et l'*Infidélité*, trapue, pesante et louche, debout devant un feu, tient en main une idole païenne qui semble la mener en laisse par une corde passée à son cou. La *Justice* et l'*Injustice* sont d'un symbolisme plus minutieux encore. La *Justice*, royalement couronnée et assise sur un trône aux arcatures gothiques, tient en mains les deux plateaux d'une balance. Deux anges y sont debout, dont le premier couronne un ouvrier au travail devant son enclume, et le second décapite un malfaiteur agenouillé. A la base du trône une frise charmante exprime les heureux effets d'un bon gouvernement; des cavaliers passent, voyageant ou chassant, de jeunes femmes dansent. L'*Injustice* est un seigneur farouche, aux crocs de sanglier, assis dans une caverne à porte crénelée, au milieu des bois (fig. 510). De ses mains griffues il tient un glaive et un long croc. A ses pieds se voient les effets de la tyrannie : des brigands, en présence de soldats immobiles, arrêtent des voyageurs, égorgent



Phot. Alinari.

FIG. 510. — L'Injustice. Fresque de Giotto, à l'Arena de Padoue.

l'homme, détroussent et violentent la femme. La *Tempérance*, un petit mors dans la bouche, attache avec un lacet une épée à son fourreau, tandis que la *Colère*, aux cheveux épars, déchire sa robe et met sa poitrine à nu. La *Force*, cuirassée, casquée d'un mufle de lion, une masse tranchante à la main, s'abrite derrière un vaste bouclier où sont enfoncés des fers de lance et des flèches rompues; et l'*Inconstance*, au manteau agité par le vent, essaie en vain de se maintenir en équilibre sur une roue qui se dérobe. Enfin la *Prudence*, à double visage, de jeune femme par devant, de vieillard par derrière (Giotto a discrètement esquivé l'étrange du symbole en dissimulant le profil de Socrate barbu parmi les plis du chignon), siège dans une chaire doctorale, avec un livre sur le pupitre, un compas dans une main et un miroir dans l'autre; et la *Folie*, couronnée de plumes, accoutrée d'une chemise bizarrement festonnée qui découvre ses grosses jambes nues, lève un gourdin en apostrophant à la cantonade.

Tel est, sommairement exposé, l'enseignement que la chapelle de l'Arena allait donner à de nombreuses générations de peintres. L'âme de la nouvelle peinture s'y exprime clairement. Elle est conservatrice et tout à la fois curieuse de la vie; au lieu de détruire elle s'assimile; elle s'empare des vieux thèmes chrétiens, et les pénètre d'humanité, en les revêtant de ces attitudes et de ces gestes qu'à l'aube des renaissances d'art les génies créateurs ont toujours su emprunter à la nature. Les sculpteurs aussi bien que les peintres iront s'instruire à l'Arena; nul monument peut-être, avant les Chambres de Raphaël, ne sera pour l'art italien d'un plus fécond et généreux exemple.

Nouvelles fresques d'Assise. — Après l'achèvement des fresques de Padoue, nous ne savons plus de façon précise de quel côté Giotto dut se diriger; il était certainement déjà sollicité de toutes parts. Ghiberti nous dit qu'il peignit encore, à Padoue, « chez les Frères Mineurs, c'est-à-dire dans l'église et le couvent de Saint-Antoine, très doctement ». Il reste, dans la salle capitulaire, des fresques délabrées et repeintes, que l'on a pu lui attribuer. Ce sont, debout en des niches feintes, des figures de *prophètes* et de *saints franciscains*, et la *Mort*, sous forme de squelette animé, puis trois compositions cintrées, l'*Annonciation*, les *Stigmates de saint François*, et le *Martyre de cinq moines franciscains au Maroc*, sujet que traitera quelques années plus tard, à Sienne, Pietro Lorenzetti. A Vérone, à Ferrare, où Vasari nous dit qu'il travailla, rien ne subsiste de sa main. A Ravenne même, où peut-être il revit Dante, il n'est pas certain que la voûte de la chapelle de Saint-Jean l'Évangéliste soit de lui; et les fresques de Santa Maria in Porto fuori sont l'œuvre d'un élève. Rien ne prouve en somme que Giotto se soit établi durant plusieurs années dans

le nord de l'Italie, et il est bien plutôt vraisemblable qu'il ne tarda guère à revenir diriger sa *bottega* florentine.

C'est entre 1310 et 1320, à défaut d'une date plus exacte, que l'on placera peut-être le second séjour de Giotto à Assise, séjour particulièrement fécond, pendant lequel furent peintes à la gloire de saint François quatre scènes allégoriques qui sont une des plus pures inspirations de l'art chrétien. Ces compositions, de forme triangulaire, couvrent dans la basilique inférieure la partie de la voûte à ogive surbaissée qui domine le maître autel et le tombeau du saint. Quel enchantement pour l'œil que ces fresques bleues, roses et dorées, un peu assombries par la fumée des cierges qui les illuminent depuis six siècles, et dont les figures intactes de retouches semblent palpiter encore du génie de leur peintre et de toute la piété du moyen âge! Elles rayonnent autour de la clef de voûte qui est la figure du *Christ juge*, un double glaive entre les dents, et tout alentour, en de larges encadrements, des médaillons contiennent des bustes d'anges et de Vertus, et les symboles de l'Apocalypse. Là, en quatre tableaux, les fils de saint François apprennent à commenter la règle du Poverello, à connaître le chemin des félicités célestes.

Pour bien comprendre le premier de ces tableaux (fig. 511) il faut avoir lu le délicieux traité de Jean de Parme, le *Commerce du bienheureux François avec Madame la Pauvreté*; surtout il faut avoir présentes à l'esprit les strophes divines de Dante au chant XI du *Paradis*, où il célèbre les noces de François avec cette femme « à qui, comme à la mort, personne n'ouvre volontiers la porte ». Et cette fois il est bien difficile de ne pas admettre que le poète et le peintre ne se soient point une dernière fois rencontrés devant la tombe du Père séraphique. Là-haut, vêtue de haillons, les pieds dans des broussailles épineuses qui se fleurissent au-dessus de sa tête de roses et de lis, la Pauvreté, maigre et pensive, tend le doigt à l'anneau nuptial que François lui présente. Le Christ unit les époux, qu'insultent les enfants et les chiens. La Foi et la Charité les assistent, et des anges vêtus de couleurs suaves s'empressent à ces chastes noces. Du ciel descend la bénédiction du Père, et ce sont deux anges encore, planant dans les airs, qui apportent aux époux la robe nuptiale et la demeure où ils vivront unis, image enfantine et candide, bien digne d'une âme franciscaine. Pour compléter son allégorie par un sens plus réel, Giotto a figuré, sur les pentes de la montagne où s'accomplit la joyeuse merveille, la vocation d'un laïc qui se dépouille de son manteau pour le donner à un mendiant, tandis qu'un ange le prend par le bras et l'entraîne vers la sainte Pauvreté. Et, à l'autre angle du tableau, il nous montre un riche avare, qui serre âprement sa bourse en prêtant l'oreille aux paroles perverses d'un conseiller encapuchonné, et un brillant seigneur, faucon au poing, qui répond par un geste de raillerie à l'exhortation d'un ange.

Dans la fresque voisine (fig. 512), sur une pareille base de rocher se dresse une forteresse crénelée dont la tour à large plate-forme, comme celle d'Arnolfo au palais de la Seigneurie de Florence, se couronne d'un fanion blanc sous lequel une cloche est suspendue. Une fenêtre, joliment ornée de mosaïques et de colonnettes, comme un cadre de retable précieux, s'ouvre au milieu de cette tour, et la Chasteté, S. *Castitas*, y apparaît en prière, les mains jointes. Deux anges volent vers elle, qui lui apportent un livre et une palme. Au pied de la tour,



Phot. Anderson.

Fig. 511. — Le Mariage de saint François avec la Pauvreté. Fresque de Giotto, dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

penchées au-dessus de l'enceinte, on aperçoit les pieuses guerrières qui la défendent, la Pureté et la Force, *S. Munditia*, *S. Fortitudo*. Elles assistent comme témoins, lui offrant leurs armes, une lance et un bouclier, au baptême d'un néophyte, qu'un ange plonge dans la cuve de marbre, tandis qu'un autre ange lui verse sur la tête l'eau de purification; et deux anges encore sont là, tenant sur leurs bras les linges et le vêtement nouveau. Tout autour de l'enceinte sont debout les vigilantes milices de saint François, anges et vieillards à barbe blanche, casqués, cuirassés, armés de boucliers et de disciplines. Les voici d'un côté qui mettent en fuite l'Amour et la Luxure. L'amour humain a gardé les traits de l'Éros antique, ailé, nu et couronné de roses; mais il a les yeux bandés, et tout un chapelet de cœurs est suspendu à la courroie de son carquois.

Il s'enfuit, son arc à la main, s'attachant au rocher de ses griffes de harpie et criant sous la morsure du fouet dont le frappe la Pénitence ; plus bas la Luxure, démon obscène à tête de truie, se renverse sur la pente, et d'autres fantômes, parmi lesquels la Mort, disparaissent devant la menace de la croix, du bénitier, de la lance que brandissent les anges. Et, de l'autre côté, voici saint François lui-même qui accueille bénignement une nonne, un frère mineur et un tertiaire qui achèvent de gravir la montagne et lui tendent les mains. Le tertiaire a le profil de Dante, non



Phot. Anderson.

Fig. 512. — Le Triomphe de la Chasteté.
Fresque de Giotto, dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

plus du Dante jeune et radieux de la chapelle du Podestat, mais d'un Dante vieilli, éprouvé par la douleur et l'exil. Et l'on voudrait être sûr que c'est bien là le grand poète, immortalisé par son ami dans la gloire du saint qu'il a si magnifiquement célébré.

La troisième fresque glorifie l'Obéissance. Ce n'est plus sur un sommet dénudé et raviné, mais sur une somptueuse base de marbre à incrustations de mosaïques que se dresse, précédée d'un jardin de cloître, la salle capitulaire où, assise entre sainte Prudence et sainte Humilité, sainte Obéissance reçoit un moine. Elle porte le costume de père abbé, sur lequel s'ouvrent ses ailes; un joug est attaché à son cou. Un doigt sur la bouche pour indiquer le silence (Fra Angelico reprendra ce geste dans son admirable figure de saint Pierre Martyr, au couvent de Saint-Marc),

elle impose un autre joug sur la tête du moine agenouillé, qui le prend de ses deux mains. La Prudence, avec son double profil assez étrange, tient, comme sa sœur de l'Arena, un compas et un miroir; la charmante Humilité aux cheveux blonds ne tient qu'un cierge allumé. Un ange, à genoux, converse avec deux novices qu'il a introduits; un autre repousse l'Orgueil, centaure au corps de chien, à la poitrine et à la tête d'homme, drapé dans un manteau, et se reculant avec un geste d'épouvante sous les rayons que darde le miroir de la Prudence. Toute une troupe d'anges aux purs et délicats visages est agenouillée aux deux côtés de la sainte demeure. Et sur le toit (représenté en perspective maladroite) saint François est debout; il tient la Croix et porte le joug, que les mains du Père Éternel viennent d'attacher à ses épaules avec le cordon symbolique. Deux anges agenouillés à ses côtés présentent avec un geste d'enseignement des parchemins déroulés où on lit la règle de l'Ordre.

Enfin, dans le quatrième compartiment, apparaît *saint François en gloire, — Gloriosus Franciscus*. Les cieux sont ouverts; le saint, rayonnant de lumière, tenant le livre et la croix, est assis sur un riche trône de marbre que surmonte, avec un baldaquin d'étoffe, une bannière de fête où la Croix étincelle entre sept étoiles, et qui porte à son sommet la figure du séraphin. Tout autour du trône, l'immense cohorte des anges aux vêtements blancs bordés d'or chante et danse sur les nues. Les uns portent des tiges de lis, d'autres des palmes; d'autres soufflent en ces longues trompettes que Fra Angelico se plaira à donner à ses musiciens célestes; d'autres avec les mains et les doigts indiquent le rythme des chants et de la danse. Leurs figures, souvent un peu lourdes et trapues, sont parfois aussi d'une sveltesse exquise, avec ces profils d'une beauté souriante qui semblent pris aux imagiers des cathédrales gothiques.

Nulle part l'allégorie du moyen âge n'est plus instructive et pénétrante que dans ces fresques franciscaines, le chef-d'œuvre de Giotto, le chef-d'œuvre peut-être aussi de la peinture du moyen âge. Leur apparente subtilité se résout clairement, sans qu'il soit besoin d'une longue initiation, ni qu'il faille recourir aux strophes latines, d'ailleurs trop effacées, inscrites dans leur bordure. L'œuvre du Poverello y est résumée avec une grâce naturelle, une réalité où le symbole et la vie se confondent; c'est le poème de l'amour franciscain, la parfaite exaltation du plus sublime idéal religieux que le moyen âge ait connu.

Une récente tentative de la critique pour retirer ces fresques de l'œuvre de Giotto semble bien déconcertante. Si Giotto n'en était point l'auteur, il y aurait eu donc, auprès de lui et parmi ses élèves, un artiste mieux doué que lui, ou plutôt un artiste capable de résumer tous ses dons en les animant d'une vie nouvelle sous l'inspiration franciscaine! Cela ne supporte point la discussion. Giotto est le peintre de saint François,

et le seul esprit, au XIV[e] siècle, capable de concevoir plastiquement les allégories que nous venons de décrire. Ses élèves, même les meilleurs, n'ont donné que ce qu'ils tenaient de lui; et sans doute les grands Siennois qui vinrent quelques années plus tard compléter le décor d'Assise étaient capables des imaginations les plus sublimes et les plus subtiles, mais avec une composition et des formes absolument distinctes des siennes. Tout, d'ailleurs, dans les figures de ces allégories rappelle les figures de l'Arena, avec une élégance plus svelte qui est une perfection nouvelle. Le dessin des mains, aux proportions un peu petites, le profil des visages, le pli des draperies portent la marque incontestable de Giotto; et il en est de même pour les fresques qui, à la base des murailles du transept droit, continuent et terminent le récit des miracles du saint.

Ce sont deux histoires de résurrections d'enfants, assez semblables dans leur teneur et qui, tout en appartenant à la grande série légendaire, gardent un caractère d'images de dévotion; peintes à proximité de la tombe du saint, on peut les considérer comme autant d'ex-voto, commandés peut-être par les descendants des familles qui bénéficièrent de ces miracles.

La première est l'histoire racontée par saint Bonaventure de la *résurrection du fils d'un notaire de Rome.* Giotto a représenté, à gauche de sa composition, l'enfant de sept ans qui tombe de la fenêtre ouverte de la chambre où sa mère l'avait enfermé pendant qu'elle se rendait à l'église. L'église est à droite, d'où sortent frère Rano et son compagnon, qui se mettent à genoux parmi les parents et la foule des voisins pour invoquer saint François. Et voici que le saint, suivi de deux anges, plane et disparaît dans les airs, et que l'enfant se lève, et que la joie sur les visages succède à l'émotion. Giotto a rendu, comme seul il le savait faire, ce passage du drame et cette succession de mouvements tragiques; le groupe des femmes agenouillées est d'une beauté charmante, et parmi les profils d'hommes il y en a un encore qui rappelle celui que nous avons vu au triomphe de la Chasteté, les traits énergiques et accentués de Dante.

Du second miracle, qui est la *résurrection de l'enfant écrasé dans les ruines d'une maison, au village de Suessa,* Giotto a voulu raconter séparément le premier épisode, l'écroulement de la maison, dont on voit tomber les parquets éventrés parmi les poutres brisées, les pierres et les plâtras. Le corps de l'enfant est porté par des hommes qui le regardent avec tristesse, tandis que la mère, suivie de femmes éplorées et criantes, soutient de ses mains la tête qu'elle baise passionnément, dans une agonie de désespoir. C'est une *Pietà* toute humaine, où la virtuosité du peintre s'est exercée à rendre toutes les expressions du deuil. L'intention d'individualiser certains visages est si évidente qu'au temps de Vasari c'était

déjà une tradition à Assise de montrer dans cette fresque le portrait de Giotto lui-même, un profil aigu, au grand nez busqué, à la bouche forte, aux yeux étroits; d'accord avec ce que nous pouvons savoir de la laideur du peintre par les chroniqueurs de son temps et par Pétrarque, qui écrivait dans une de ses Lettres familières : « J'ai connu deux peintres excellents et qui n'étaient pas beaux : Giotto, citoyen de Florence, dont la renommée est grande parmi les modernes, et Simone de Sienne. — *Duos ego novi pictores egregios, nec formosos : Iottum florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem.* »

Dans le deuxième épisode, qui est la résurrection de l'enfant, représenté en pendant du premier, de l'autre côté du seuil de la chapelle Orsini, on sent que Giotto a pris plaisir à accumuler les portraits. Les moines de saint François et les notables d'Assise — ce sont eux évidemment — défilent devant la maison où le miracle vient de se faire : on aperçoit encore, par les baies de la loggia, le saint flottant dans les airs, qui soulève l'enfant par la main et lui parle. Toute la famille, le père en tête, sort de la maison, descend l'escalier pour aller annoncer l'heureuse nouvelle. Des voisins sont là, avec un enfant de chœur, qui attendent auprès de la bière, et l'admirable, ce sont les expressions, les profils de ces hommes, des moines qui arrivaient en procession pour l'enterrement, avec la croix, les mains jointes, et qui s'arrêtent entendant le père leur dire : Il est ressuscité! Il y a un porte-croix si jeune, si candide sous la tonsure, et un gros prieur aux joues obèses, au nez camard, aux sourcils relevés, qui sont la vie même, et qui ont certainement posé devant Giotto; comme aussi ces braves gens d'Assise qui venaient le voir peindre, et se sont émerveillés de se reconnaître.

Le point faible, c'est la perspective. L'homme qui descend l'escalier est de proportions beaucoup plus petites que ceux et celles que l'on voit derrière lui, et surtout que l'enfant de chœur qui pose la main sur cet escalier. Mais l'essentiel pour Giotto sera toujours d'être clair, de saisir le spectateur par la logique de l'attitude et du geste; il laisse à d'autres, et notamment aux Siennois, le souci des proportions dans l'espace.

Il y a encore de sa main, près des marches qui conduisent au cloître, une très belle figure de saint François prêchant la fin des vanités mondaines. Il montre, debout dans un cercueil, un squelette qui rit macabrement, la couronne royale posée de travers sur son crâne; c'est un *Triomphe de la mort* en abrégé, simple et sobre comme un apologue franciscain.

Sur la muraille qui fait face, un émouvant *Christ en croix* rappelle de très près le *Calvaire* de l'Arena (fig. 515). La figure du Christ est la même, de ce même dessin aux lignes pures et fermes (les jambes ont été épaissies par une restauration); le deuil des anges est représenté de façon

presque identique; Madeleine pleure encore au pied de la Croix; mais l'évanouissement de la Vierge, abandonnée sur le sol aux bras des saintes femmes, accroît l'impression dramatique; et surtout, ce qui fait l'émouvante beauté de la composition, c'est, en avant du groupe des Juifs qui se retirent, la venue processionnelle de saint François et de ses premiers compagnons, pour la première fois mêlés intimement au drame de la



Phot. Alinari.

Fig. 515. — Le Christ en croix.
Fresque de Giotto, dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

Croix. C'est à Assise, sans aucun doute, que l'Angelico a pris l'idée de sa fresque sublime de Saint-Marc.

On a voulu retrancher cette fresque de l'œuvre de Giotto; on a prononcé les noms de Taddeo Gaddi, de Giovanni da Milano; on a cherché de mystérieux anonymes. A quoi bon? Une chose est certaine, c'est que Giotto, quand il revint à Assise en pleine possession de sa gloire, n'y revint pas seul, mais tout au contraire à la tête d'un atelier, de ces *garzoni* dont il avait été vingt ans plus tôt, quand il accompagnait Cimabué. Mais il leur donnait des compositions toutes faites, et très probablement il ne leur abandonnait que l'achèvement de ses fresques; car dans le *Calvaire* franciscain, aussi bien que dans les scènes charmantes de l'*Enfance du*

Christ qui occupent toute la voûte du transept droit, l'esprit et la main auxquels nous devons les quatre grandes allégories sont parfaitement reconnaissables.

Ces neuf fresques de l'Enfance du Christ reprennent, avec des variantes et une mise en scène plus complexe, les scènes analogues de l'Arena. L'*Annonciation*, comme à Padoue, est figurée en deux tableaux aux côtés de l'entrée de la chapelle Orsini. La *Visitation* est d'une grâce charmante, où le paysage rocheux, la petite maison si bien ornée, et le cortège des servantes font un cadre plus délicat à une Vierge moins royale sans doute, mais plus tendre peut-être que celle de l'Arena (fig. 514). Dans la *Nativité*, le thème de Padoue est amplifié abondamment : les anges sont accourus en foule, et non seulement au-dessus du toit, où ils chantent le *Gloria in excelsis*, mais aux côtés mêmes de la Vierge, qui est assise et regarde gaiement son poupon emmaillotté. Et, au premier plan, près du nombreux troupeau des pâtres, la scène byzantine du *Bain de l'Enfant Jésus*, que Giotto avait supprimée à Padoue, vient rompre un peu singulièrement l'unité de composition.

L'*Adoration des Mages* est fort belle. Saint Joseph n'y figure point, et deux anges sont debout aux côtés de la Vierge, qui siège sur un trône royal, au porche d'un château. L'étable abrite les chameaux qui apportent les trésors des rois : et ce sont là des idées du seul Giotto, comme l'expression admirable du second des Mages contemplant avec ferveur la charmante scène que fait son vieux compagnon penché sur les petits pieds de l'Enfant qui le bénit. Les faces de Tartares des deux serviteurs, et jusqu'aux airs de tête des animaux exotiques, tout montre une étude approfondie que Giotto n'avait pu faire encore au temps du séjour à Padoue.

La *Présentation au Temple* se passe dans une église gothique, bien diverse par sa richesse et sa fantaisie du petit sanctuaire de l'Arena ; et si le groupe principal n'a guère changé, la fresque d'Assise a reçu de nouvelles et délicieuses figures. Dans la *Fuite en Égypte* il n'y a que le paysage qui se soit enrichi de détails pittoresques, parmi lesquels il faut citer le palmier qui s'incline au passage de la Vierge et de l'Enfant pour leur offrir ses fruits. Le *Massacre des Innocents* s'est infiniment accru d'horreur et d'émotion dramatique. La loggia où se tient Hérode est toujours la même, mais des maisons, une rue forment le décor où s'agite la férocité des soldats, où s'exprime le désespoir des mères. Il y a là des attitudes sublimes, où le créateur de la *Pietà* de Padoue a su atteindre le fond de la douleur humaine. Dans la scène de la *Dispute avec les Docteurs*, il a surtout varié le type de l'architecture, qui est du même gothique que dans la Présentation, et il a complété le récit par un épisode absolument nouveau dans l'iconographie religieuse, où il nous montre le *Retour de*

la sainte Famille à Nazareth, arrangement ingénieux qui lui permettait d'utiliser un espace inégal, où la voussure de l'escalier creusait une courbe profonde, pour y introduire toute une vue de Jérusalem, dont Pietro Lorenzetti s'inspirera quand il viendra peindre à l'autre bras du transept les scènes de la Passion du Christ.

Ces fresques de l'Enfance du Christ, les dernières surtout, par l'allongement particulier de leurs figures, trahissent l'aide d'un collabora-



Phot. Alinari.

Fig. 514. — La Visitation.
Fresque de Giotto, dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

teur. Celles de la chapelle de Sainte-Madeleine (tout auprès du chœur, à droite de la nef de l'église basse) sont assurément plus proches de l'art du maître. Il y recommence l'histoire de la sainte, telle qu'il l'avait racontée au Palais du Podestat de Florence. Le *Repas chez Simon*, la *Résurrection de Lazare*, le *Noli me tangere* (avec des figures d'anges abîmées et repeintes) donnent une formule revue et définitive de compositions bien connues. L'*Arrivée de Madeleine et de ses saints compagnons à Marseille* est une œuvre des plus singulières, où la recherche du pittoresque et le souci d'une interprétation complète de la légende ont entraîné à des incohérences prodigieuses de perspective, au point que l'on peut hésiter à attribuer la composition à Giotto. Mais dans les trois fresques cintrées

qui terminent les murs et représentent *Madeleine vêtant la robe cénobitique*, puis *recevant la Communion des mains de saint Maximin*, enfin *exhalant son âme qui est portée au ciel par les anges*, il y a une telle dignité sereine, une telle beauté parente des figures de Padoue, toutefois avec plus de souplesse et de maturité, qu'il ne paraît guère possible de laisser à un disciple l'attribution de pareils chefs-d'œuvre. Une figure de vieux moine, que l'on voit à genoux aux pieds de sainte Madeleine qui lui tend la main, semble un portrait du fondateur de la chapelle; on y peut reconnaître le franciscain Tebaldo Pontano de Todi, évêque d'Assise, qui fut inhumé dans cette chapelle en 1329.

GIOTTO CHEF DE L'ÉCOLE FLORENTINE. — SES DERNIÈRES ŒUVRES, SA MORT, SON INFLUENCE. — Il n'entre point dans le cadre de cette Histoire de tenter une reconstitution d'œuvres perdues, sur lesquelles nous n'avons que des renseignements à demi légendaires, et de retracer les innombrables voyages que Ghiberti et Vasari ont attribués à Giotto. Mais nous pouvons tenir pour assuré que dès avant l'achèvement des dernières fresques d'Assise, Giotto était l'artiste le plus considéré de Florence, reine des lettres et des arts en ce premier tiers du XIVe siècle; c'est à lui qu'allaient les commandes de ses concitoyens aussi bien que des souverains étrangers et des municipalités désireuses de s'illustrer par quelque œuvre obtenue à grand peine de ce prince de la peinture. Il avait la vogue, disait Dante; « *ed ora ha Giotto il grido* ». Il dut se passer dans les dernières années de la vie de ce grand homme ce que nous verrons se produire pour Raphaël jeune encore : sollicité de partout, il donnait, au lieu d'œuvres achevées, des idées et des dessins, tandis que de nombreux élèves essaimaient de son atelier pour porter au loin les principes de l'art nouveau et l'étincelle de vie.

Le peintre d'Assise, réinstallé à Florence, y continue à glorifier saint François. Dans l'immense et austère basilique de Santa Croce, qu'Arnolfo avait commencé à édifier en 1294 pour les Frères Mineurs, quatre chapelles, construites et décorées aux frais d'illustres familles florentines, les Bardi, les Peruzzi, les Giugni et les Spinelli, étaient entièrement couvertes de ses fresques. Mutilées et passées à la chaux au XVIIIe siècle, deux seulement ont reparu à la lumière, mais dans un état lamentable; restaurées, repeintes, complétées même par endroits, les compositions superbes des chapelles Bardi et Peruzzi donnent un peu l'impression de copies molles et ternes des plus belles inventions de Giotto.

La chapelle Bardi, qui semble des deux la plus ancienne, a été décorée par Giotto dans les vingt dernières années de sa vie; l'image de saint Louis de Toulouse que l'on y voit suffit à prouver que les fresques sont postérieures à 1317, année de la canonisation du saint. Ridolfo de' Bardi,

chef de la puissante famille, était dévot au Poverello (un de ses fils mourut franciscain à Nice); ainsi s'explique qu'il ait tenu à honneur de faire peindre la vie de saint François dans une des chapelles du chœur, où elle était d'ailleurs un décor plus que logique, nécessaire.

Giotto eut très probablement toute liberté d'agencer ce décor à son gré. En six grandes compositions, sur les murailles latérales, il reprit avec une ampleur nouvelle des épisodes déjà traités de la vie du saint; aux deux côtés de la fenêtre du fond il peignit des figures de saints franciscains; enfin, à la voûte, il résuma en quatre médaillons ses allégories d'Assise.

Ce qui est par-dessus tout sensible en ces grandes fresques, c'est un sens toujours croissant de l'harmonie et de la pondération des lignes. Cela est poussé au point que l'observation passionnée de la vie disparaît devant la splendeur rythmique du décor, et que l'on voit apparaître en formules que les disciples reproduiront jusqu'à les user cette éloquence des gestes dont les premières expressions furent si émouvantes. Giotto, pleinement maître de sa science, la codifie et l'enseigne. La première scène, bien touchante autrefois dans sa spontanéité, où *François, repoussé par son père, se réfugie aux bras de l'évêque d'Assise*, a pour fond un vaste bâtiment de forme régulière et carrée, devant lequel deux groupes de personnages sont en présence : d'un côté l'évêque, qui enveloppe François de son manteau, avec une suite de clercs et de moines; de l'autre, le père, suivi de voisins qui le retiennent et le calment. Le geste admirable des bras levés de François répond avec un équilibre idéal au geste menaçant de son père; et pour accentuer cet équilibre jusqu'aux plus extrêmes limites, il y a à chaque angle de la composition un enfant qui s'apprête à jeter une pierre, et qu'un moine ici, là une femme saisissent par les cheveux.

La fresque, de forme cintrée, se trouve au sommet d'une des murailles; elle a pour pendant, sur la muraille de face, la *Confirmation de la règle de saint François*. Ici encore, même équilibre et mêmes formules décoratives. Une grande salle, à fronton triangulaire, où est inscrit un médaillon contenant le buste de saint Pierre, abrite le groupe du saint et de ses compagnons agenouillés devant le pape, qui leur donne la règle et les bénit. Mais ce qui exagère péniblement la symétrie, c'est l'adjonction, aux deux côtés de cette salle, de petits portiques de forme pareille où attendent deux serviteurs, de figure et d'attitude identiques. Dans la fresque suivante, où *saint François propose au Soudan de subir l'épreuve du feu*, les figures sont également réparties aux côtés du trône, dans une enceinte de marbre du style des Cosmati; le saint et son compagnon sont à droite, devant le feu; à gauche s'enfuient les docteurs musulmans, que deux esclaves enturbanés à face d'Orientaux s'efforcent de rappeler. Même arrangement très simple et de majestueuse régularité dans la scène du

Chapitre d'Arles: et si, dans l'admirable fresque de la *Mort de saint François* (fig. 515), ce rythme extraordinaire des figures et du décor ne paraît point monotone, c'est que l'intérêt et l'émotion vont tout droit à la figure si paisible et grande du saint étendu sur son grabat. Mais que l'on songe aux minutieux calculs d'équilibre cherchés et réalisés par Giotto, et l'on demeurera émerveillé de voir à quel point l'élève de la nature est devenu le plus savant des maîtres. Ce sont les dons de l'architecte et du sculpteur qui commencent à l'emporter sur le génie du peintre; et l'étude des bas-reliefs antiques, si soigneusement pondérés, explique sans doute ce nouvel effort un peu artificiel de son génie. Qu'importe d'ailleurs, si dans la fresque de la Mort de saint François nous rencontrons encore, au milieu de ce rythme subtil, toutes les expressions de la douleur, de la tendresse, de la piété, de la gravité monacales! La dernière fresque réunit deux sujets différents, dont le lien pour l'œil est formé par un portique d'ailleurs inutile et incompréhensible dans la composition. A gauche est la *Vision du frère Agostino*, à droite le *Songe de l'évêque d'Assise*; mais la fresque a été tellement remaniée et complétée par le restaurateur qu'il n'est plus guère possible d'y apprécier l'œuvre de Giotto.

Debout, comme des statues, sur des socles feints en de feintes niches gothiques, quatre figures de saints franciscains graves, un peu hiératiques, font face au spectateur: *saint Louis, roi de France*, en manteau fleurdelysé, tenant le sceptre et le cordon de l'ordre; *saint Louis, évêque de Toulouse*, avec le livre et la crosse; *sainte Claire*, avec une tige de lis, et *sainte Élisabeth*, avec des roses dans un pan de son manteau. A la voûte d'azur constellé d'or apparaissent en des médaillons les Vertus franciscaines, la *Pauvreté* décharnée et en haillons poursuivie par un chien, la *Chasteté* dans une tour que gardent les anges, l'*Obéissance* vêtue de l'habit monastique, un joug sur les épaules, un doigt devant la bouche pour indiquer le silence, enfin *saint François en gloire*: on reconnaît l'abrégé des allégories d'Assise. Enfin sur l'arc d'entrée, huit médaillons renferment les bustes des *Évangélistes* et des *Docteurs de l'Église*, et sur le mur extérieur, au-dessus de l'entrée, une fresque plus soigneusement dégagée du badigeon représente les *Stigmates de saint François*.

La chapelle Peruzzi n'a pas été moins maltraitée, dans une restauration commencée en 1841, et qui dura plus de vingt ans. Une inscription de 1714 nous apprend que les Peruzzi s'occupèrent, l'ayant créée au XIVe siècle, de la faire réparer au XVIIIe: ce fut alors que les peintures de Giotto disparurent sous la chaux pour plus de cent ans. Elles sont au nombre de six, comme les fresques de la chapelle Bardi, et représentent l'histoire de *saint Jean Baptiste* et celle de *saint Jean Évangéliste*; à la voûte sont les *symboles des quatre Évangiles*. La première série commence au sommet du mur de droite, avec l'*Annonce à Zacharie de la nativité de son fils*: le ciborium



Phot. Anderson.

Fig. 515. — La mort de saint François. Fresque de Giotto dans la chapelle Bardi, à Santa Croce de Florence.

gothique qui abrite le tabernacle occupe le milieu du tableau; et Zacharie et l'ange qui l'interpelle se tiennent aux deux côtés. Au-dessous est représentée la *Naissance de saint Jean Baptiste*: une cloison percée d'une porte sépare les deux chambres presque pareilles où l'on voit d'une part sainte Élisabeth étendue sur son lit, avec trois servantes auprès d'elle, d'autre part Zacharie auquel des femmes présentent l'enfant, dont il écrit le nom sur des tablettes. Plus bas enfin, un dernier tableau nous montre le *Banquet d'Hérode*, auquel un soldat casqué apporte la tête de Jean, tandis qu'un musicien joue de la viole, et qu'Hérodiade, derrière qui se tiennent deux serviteurs, s'approche en tendant les mains; puis, derrière une porte, nous voyons la même Hérodiade agenouillée devant Salomé, à qui elle présente la tête du saint. Cette fresque paisible et si bien ordonnée, malgré le défaut d'unité dans la composition, a une beauté de bas-relief, et il n'est point surprenant qu'Andrea Pisano l'ait imitée dans un des compartiments de sa porte du Baptistère.

De l'autre côté sont des scènes de la légende de saint Jean l'Évangéliste, et tout d'abord sa *Vision à Patmos*, dont les figures apparaissent plus étranges que saisissantes, et fort éloignées de l'âpreté farouche de l'Apocalypse peinte à Assise par Cimabué. Mais dans la fresque qui suit, la *Résurrection de Drusiana* (fig. 516), Giotto, par la majesté de la mise en scène et la dignité incomparable des attitudes, se montre le véritable précurseur et le maître de Masaccio. Ce fond du décor, qui est la muraille crénelée d'une ville, où s'encastre d'un côté l'abside d'une église, de l'autre une porte flanquée de ses tours, ces deux groupes merveilleux dont le centre est la femme couchée sur une civière, et qui se redresse sous le geste puissant de l'apôtre, cette émotion qui plane sur les visages dans l'attente du miracle, ces draperies aux plis splendides, c'est bien aussi la résurrection de tout l'art hellénique et latin. Et dans la troisième, l'*Ascension de saint Jean*, il y a un si noble élan du saint vieillard sorti du tombeau, et qui monte dans un flot de lumière vers le Christ et les prophètes penchés pour l'accueillir, que l'on ne peut s'empêcher de songer à l'achèvement paisible et glorieux d'une longue carrière d'artiste.

Les fresques de Santa Croce sont les dernières que nous connaissions de Giotto. Il en peignit d'autres à Florence qui sont à jamais perdues, dans l'église du Carmine, surtout au palais du Podestat, dont il avait, trente ans plus tôt, décoré la chapelle; nous savons par Ghiberti et Vasari qu'il y avait symbolisé le Bon Gouvernement siégeant, le sceptre en main, entre les Vertus, Force, Prudence, Justice et Tempérance, création originale d'accord avec les poésies politiques du temps, et qui devait donner naissance, quelques années plus tard, aux magnifiques peintures d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne.

Des nombreux voyages que Vasari lui fait entreprendre, un seul nous

est confirmé par les archives : le 20 janvier 1330, le roi Robert l'appelait à Naples, où il demeurait jusqu'en 1333. Mais nous ne savons rien de certain de son séjour là-bas, où il ne semble pas que son influence ait modifié l'enseignement déjà reçu de Cavallini et des maîtres siennois. Quant au voyage d'Avignon, il a servi de prétexte à l'un des plus absurdes romans de Vasari ; il est évident que Giotto, mandé par le pape Benoît XII, mourut avant d'avoir quitté Florence, et fut remplacé à la cour des papes par son grand rival siennois Simone.

Ce n'est pas ici qu'il convient d'apprécier Giotto comme architecte,



Phot. Alinari.

Fig. 516. — La Résurrection de Drusiana.
Fresque de Giotto dans la chapelle Peruzzi, à Santa Croce de Florence.

et moins encore comme sculpteur; car si l'on doit lui attribuer les premiers travaux de la façade de la cathédrale et le dessin général du Campanile de Florence, qu'il voulait terminer par une flèche sublime, il faut aussi bien restituer à Andrea Pisano l'entière paternité des délicieux bas-reliefs de ce Campanile. Rien d'ailleurs n'est plus pénétré d'esprit et de style giottesque que la sculpture d'Andrea Pisano; rien ne montre mieux jusqu'à quel point l'art de Giotto est un art de sculpteur. Mais l'on ne peut songer sans admiration à ces dernières et glorieuses années où le vieux peintre, entouré d'honneurs, fut le chef, le *capomaestro* non pas seulement des travaux de la cathédrale, mais de toutes les entreprises d'art florentines. Il mourut le 8 janvier 1337, à l'âge de soixante-dix ans, et fut enseveli avec pompe dans la cathédrale inachevée. De sa femme, Ciuta di Lapo del Pela, il avait eu huit enfants, dont l'aîné, Francesco, devait être inscrit

en 1341 dans la Compagnie des peintres florentins. Parmi les artistes qui assistèrent à ses obsèques, il n'en était pas un qui n'eût été instruit ou transformé par lui; et son empreinte ne fut si forte et si durable que parce qu'elle était l'empreinte même du génie italien. La race et le tempérament florentins s'étaient reconnus dans l'œuvre de Giotto. Vrai fils de Florence, il s'élève par moments jusqu'aux sommets lumineux de Dante; mais il préfère d'instinct les routes plus faciles et les coteaux tempérés. Les chroniqueurs et conteurs du temps (qu'il ne faut pas aveuglément croire) abondent en anecdotes sur son humeur joyeuse et ses reparties bouffonnes, qui vont jusqu'à l'irrévérence des choses saintes; il semblerait, à les entendre, qu'il ait voulu parfois prendre sa revanche des rêves mystiques dont nous goûtons la pureté. Il nous reste de lui une chanson sur la Pauvreté, de très petite inspiration certes, et qui ne rappelle guère les admirables allégories d'Assise; c'est une satire assez vive contre les faux zélateurs de la vertu franciscaine, les Spirituels, les *fraticelli*, ennemis des Frères de l'Observance. S'il ne témoigne point du lyrisme de Giotto, le petit poème accentue du moins ce que nous pouvons imaginer de son goût pour l'ordre, de sa belle santé morale, de son réalisme, si l'on veut, en prenant le mot au sens le plus élevé. Mais, comme aux sculptures des cathédrales gothiques, cette veine de réalisme n'interrompt point dans son œuvre les grandes effusions du sentiment humain; elle n'est qu'une protestation de la nature contre la servitude hiératique qui avait si longtemps pesé sur l'art. A cette servitude va désormais s'en substituer une autre, moins tyrannique assurément, puisque la raison, la logique, le bon sens en ont créé les formules. De l'art encore froid et incertain du XIII[e] siècle Giotto a fait un être vivant et passionné, auquel il a assuré une postérité immense. Toutes les écoles de peinture qui se sont développées en Italie durant deux siècles relèvent de lui, de Florence à Venise, en passant par Bologne, Modène, Vérone, Ferrare, Padoue, et de Florence à Naples, en passant par Sienne, par l'Ombrie et par Rome; et sans parler de ses élèves directs, quelques-uns des plus grands peintres du quinzième siècle, Masaccio et Fra Angelico, Ghirlandajo même et Raphaël ont prolongé sa tradition. Pétrarque, qui fut, après Dante, ami fidèle de Giotto, l'a loué en termes délicats dans la clause de son testament par laquelle il lègue une Madone à François de Carrare, seigneur de Padoue : « A mondit seigneur de Padoue, puisque par la grâce de Dieu il n'est pas dans le besoin et que je n'ai rien autre digne de lui, je donne mon tableau ou histoire de la bienheureuse Vierge Marie, œuvre de l'excellent peintre Giotto, qui me fut donné par mon ami Michel de Vanni de Florence, et dont la beauté, incomprise des ignorants, est admirée des maîtres de l'art — *in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent.* » Ce n'était pas assez dire, car la beauté giottesque a été acces-

sible même aux ignorants; cet art si noble et savant par bien des côtés n'en est pas moins un art populaire. Giotto est à sa façon un des créateurs du langage vulgaire, *vulgare eloquium*, que Dante a substitué au latin; et la peinture, qui jusqu'à lui parlait le langage de l'Église et de l'érudition, parlera désormais la douce langue italienne.

II

LES SIENNOIS : DUCCIO, SIMONE, LES LORENZETTI

Les premières œuvres de Duccio. — Au temps où la gloire de Giotto assurait pour longtemps à Florence une souveraineté indiscutable, Sienne avait des artistes qui lui valaient un renom de bien peu inférieur. Durant la première moitié du XIVe siècle, l'école siennoise ne fut pas moins recherchée que l'école florentine. De Naples jusqu'aux bords du Rhône, elle répandait, avec sa sculpture et son orfèvrerie, ces peintures fines et charmantes où la dévotion est toute pénétrée de tendresse, où la grâce la plus délicate s'aiguise du sourire que les imagiers français faisaient déjà fleurir aux lèvres de leurs Madones et de leurs anges. Très diverse de l'école florentine à ses débuts, tandis que l'autre tâtonne et s'essaie à des mosaïques et à des fresques un peu sauvages encore, elle atteint du premier coup la perfection.

Nous savons aujourd'hui qu'une œuvre illustre sur laquelle, depuis Vasari, les historiens de la peinture italienne ont fondé leur démonstration de l'ancienneté de l'école florentine, doit être restituée à Sienne. Il s'agit — nous l'avons vu déjà en étudiant Cimabué — de la *Madone* entourée d'anges que l'on admire à Florence dans la chapelle Ruccellai, au transept droit de l'église de Santa Maria Novella (fig. 517). Il semblait bien que l'attribution d'un tableau comme celui-là ne pût être mise en doute. Dès la fin du XIVe siècle, un commentateur anonyme de Dante mentionne une œuvre de Cimabué à Santa Maria Novella; cent ans plus tard, Albertini la mentionne à nouveau, mais en l'identifiant cette fois avec la Madone de la chapelle Ruccellai; enfin Vasari, ramassant les traditions éparses dans Florence, nous raconte la genèse du tableau, la joie populaire qui accueillit son achèvement, lorsque de la maison de Cimabué il fut porté à l'église « en procession très solennelle, avec grande fête et au son des trompettes »; il nous raconte même que le roi Charles d'Anjou

passant par Florence, on ne sut rien lui offrir de mieux que de le conduire à l'atelier de Cimabué pour y voir la fameuse Madone. Cependant, un texte publié dès 1854 par Gaetano Milanesi, qui ne semble pas en avoir compris l'importance, nous apprend qu'une Madone fut peinte pour Santa Maria Novella par Duccio. C'est un contrat, à la date du 15 avril 1285, par lequel les recteurs de la Compagnie de la Sainte Vierge Marie et les délégués de l'Œuvre de l'église ordonnent à Duccio, fils de feu Boninsegna, peintre de Sienne, « un grand retable à peindre d'une très belle peinture (*locaverunt ad pingendum de pulcerima pictura quandam tabulam mangnam*) », qui sera orné « de la figure de la bienheureuse Vierge Marie et de son Tout-Puissant Fils et d'autres figures », au prix de cent cinquante livres de petits florins. Le document est des plus instructifs par sa minutie, par les précautions dont il témoigne. Rien n'y est laissé à l'imprévu. Duccio doit dorer le retable et en faire tout l'ornement à ses propres frais. Et l'arrangement est signé à cette condition expresse que « si ledit tableau n'est pas peint bellement et travaillé à la volonté et au gré des mêmes alloueurs, ils ne seront tenus aucunement au paiement de ladite somme, en tout ou partie, ni au remboursement d'aucunes dépenses faites pour ce tableau; mais le tableau demeurera au même Duccio ». En outre, au cas où l'une des parties contractantes manquerait à la parole donnée, elle aurait à payer à l'autre un dédit estimé à cinquante livres de petits florins, et à la dédommager de tous frais survenus. Ce traité oblige d'un côté toute la Société de la Sainte Vierge et l'Œuvre de l'église, de l'autre Duccio et ses héritiers en tous leurs biens présents et futurs. On trouverait malaisément des clauses plus étroites et mieux spécifiées que celles de ce curieux acte, que rédigea publiquement à Florence, « près l'escalier des Frères Prêcheurs de Santa Maria Novella », Jacopo del Migliore, du Mugnone, par l'autorité impériale juge et notaire.

Nous savons encore que la chapelle de la Société de la Sainte Vierge, où fut d'abord placé le tableau de Duccio, était accolée à la chapelle Ruccellai; en 1335, la riche famille des Bardi en devint titulaire, et l'on peut supposer que le retable de Duccio fut alors déplacé et transporté, tout proche de là, au mur où il est encore aujourd'hui fixé. Nous savons enfin qu'une autre peinture du même Duccio, sa grande Madone siennoise, fut l'objet d'une fête publique dont les détails, transmis et déformés d'une ville à l'autre, purent fort bien, dans la tradition florentine, s'appliquer au tableau que déjà le patriotisme local avait adopté. Faut-il encore ajouter que le roi Robert d'Anjou visita Sienne en 1310, et fut très probablement conduit à l'atelier de Duccio?

Voilà de grandes vraisemblances historiques; si l'on examine la technique du retable, elles deviennent des certitudes. Les arguments que l'on peut faire valoir en faveur de Cimabué, tirés de la forme du trône de

la Vierge, ou du cadre orné de médaillons, ne signifient rien aux yeux de qui a vu d'autres Madones, incontestablement siennoises, encadrées de pareille façon, ou encore, à l'Académie de Sienne, un minuscule et précieux tableau, œuvre de jeunesse de Duccio, où trois moines sont prosternés devant la Vierge assise sur ce même trône de bois sculpté. Mais la douceur expressive du visage de la Vierge, la pureté toute grecque des figures d'anges, l'attitude si vivante de l'Enfant, le dessin délicat et savant des pieds et des mains (si l'on excepte toutefois les mains de la Vierge, où persiste la tradition de raideur et de maigreur hiératique), le coloris enfin, avec ses tons harmonieux de vert et de rose pâle, aux manteaux des anges, ou encore d'un lilas très doux, à la chemisette de l'Enfant, voilà des qualités proprement siennoises, qu'il nous est impossible de découvrir aux œuvres de Cimabué, et que Duccio possédera jusqu'à la perfection suprême. Qualités siennoises, c'est-à-dire byzantines, mais non pas de cet art byzantin déformé jusqu'à la caricature par les pauvres artisans du XIIIe siècle; elles nous rappellent les miniatures et les ivoires les plus exquis exécutés à Constantinople, avant que le pillage affreux de la capitale de l'Orient par les hordes des croisés n'eût dispersé ou anéanti ses trésors.



Phot. Anderson.

Fig. 517. — Retable de Duccio, dans la chapelle Ruccellai, à Santa Maria Novella de Florence.

D'intéressantes recherches ont été faites, ces dernières années, pour préciser et coordonner les quelques dates qu'il est possible de connaître de la biographie de Duccio. On n'a pu découvrir ni le lieu, ni la date de sa naissance, selon toute apparence vers le milieu, ou plutôt dans la seconde moitié du XIIIe siècle (entre 1255 et 1260), ni quelle fut la profession de son père, ce Boninsegna qui d'ailleurs était mort, nous l'avons vu, en 1285. Peut-être apprit-il les rudiments de la peinture d'un Dietisalvi di Speme, qui habitait, comme lui, le quartier de San Donato. Dès 1278, il est occupé, comme peintre, à d'assez humbles besognes : il décore douze cassettes des archives; puis il peint les couvertures des registres de la

Biccherna, en 1285, 1286, 1291, 1293, 1295; une seule de ces tablettes, celle de 1293, nous a été conservée (au Musée Industriel de Berlin) : elle n'est ornée que d'armoiries. Quant à la *Madone* du Musée de Nancy, qui porte sur son fond d'or l'inscription : *Duccio me faciebat anno MCCLXXXIII*, il est singulier que la photographie en ait pu être donnée dans un livre récent comme d'une œuvre authentique du maître; l'inscription en est aussi moderne que le fond d'or, et c'est à Taddeo di Bartolo qu'il faut restituer la paternité de la peinture, aux dernières années du XIVe siècle.

Entre les deux grandes commandes qui, à vingt-trois ans de distance, semblent enfermer l'activité artistique de Duccio, celle du retable de Santa Maria Novella, en 1285, et celle du retable de la cathédrale de Sienne, en 1308, nous ne trouvons que deux mentions à retenir pour l'histoire de l'artiste : en 1295, il fait partie du comité de sculpteurs et d'architectes chargés de déterminer l'emplacement où l'on doit édifier la Fontaine Neuve (ou *Fonte Ovile*), et, en 1302, il reçoit quarante-huit livres pour avoir peint une Vierge de Majesté avec une prédelle « qui ont été placées sur l'autel dans la maison des Neuf, là où se dit l'office », c'est-à-dire dans la chapelle du Palais Communal. Mais d'autres mentions, de nature toute différente, relevées par M. Lisini, nous renseignent curieusement sur l'existence un peu agitée et bruyante de ce peintre de Madones et d'anges, auquel, tout comme à Giotto, un Sacchetti ou un Vasari auraient pu vraisemblablement créer un renom de plaisanteries légendaires. De 1280 à 1302, il encourt de nombreuses condamnations pour dettes, pour refus de serment ou encore de service militaire; et il faut bien que sa vie publique ou privée l'ait médiocrement désigné aux suffrages de ses concitoyens, pour que, malgré sa haute réputation d'artiste, il n'ait jamais été appelé à faire partie du Conseil de la République. Cela ne l'empêcha point d'être un artiste populaire; et il y a peu de documents du moyen âge qui offrent autant de vie et de couleur que le récit de la fête par laquelle Sienne célébra l'achèvement du grand retable de sa cathédrale, le 9 juin de l'année 1311.

Le grand retable de la cathédrale de Sienne; la Vierge de Majesté. — Au commencement du XIVe siècle, une longue paix et l'amitié de Florence avaient développé à Sienne la richesse et le luxe. Par goût très affiné déjà, non moins peut-être que par orgueil et désir d'égaler leurs grands rivaux (car déjà Giotto avait illustré de ses plus belles œuvres Rome, Assise et Padoue encore mieux que Florence), les Siennois avaient hâte de voir surgir dans leur cité quelque monument de peinture qui fût vraiment sa gloire, et de donner à un artiste dont ils connaissaient la valeur l'occasion enfin de montrer toute sa science. La Madone « aux gros yeux » que leur dévotion avait installée sur le maître autel de la

cathédrale au lendemain de la victoire de Montaperto, était insuffisante désormais à évoquer l'image de la toute gracieuse Reine du ciel et de Sienne. L'Œuvre de la cathédrale, représentée par Jacopo, fils de Giliberto Mariscotti, entra en pourparlers avec Duccio; le 9 octobre 1308, une convention fut signée chez le notaire Paghanello, fils du notaire Diotifece, en présence des témoins Ugo de Fabris, juge, Nerio, fils de maître Gabriel, et Tura, fils de Barthélemy. Le document, non moins complet que celui de 1285, et rédigé aussi dans un latin minutieux, vaut d'être traduit, au moins en ses passages essentiels.

Nous y voyons en premier que « Duccio a promis et accordé audit maître Jacopo, ouvrier, recevant et stipulant pour ladite Œuvre de Sainte-Marie, et en son nom, de peindre et faire ledit tableau, du mieux qu'il pourra et saura, et que le Seigneur lui octroiera; et de travailler sans relâche audit tableau, pendant tout le temps auquel il y pourra être travaillé; et de n'accepter ni recevoir aucun autre travail à faire, tant que ledit tableau n'aura été achevé et fait. Or, ledit maître ouvrier Jacopo, au nom de ladite Œuvre et pour elle, a promis de donner et payer à Duccio, pour son salaire dudit ouvrage et travail, seize sous en deniers siennois, pour chaque jour que Duccio travaillera de ses mains audit tableau; sauf que, s'il perdait quelque espace du jour, il devrait être décompté dudit salaire, selon l'estimation du temps perdu.... De même a promis ledit ouvrier, au nom susdit, de fournir et donner toutes choses qui seront nécessaires pour travailler audit tableau : en sorte que Duccio ne soit tenu d'y rien mettre, sinon sa personne et son travail ». Au cas où l'une des parties ne tiendrait pas la convention, elle aurait à payer un dédit de vingt-cinq livres de deniers siennois. « En outre, Duccio, pour une plus grande sûreté, a juré librement sur les saints évangiles de Dieu, le livre ayant été touché corporellement, d'observer et remplir le tout et chacune des choses dites, en bonne foi, sans fraude, en tout et partout, comme il est contenu ci-dessus. »

Nous avons peine à nous faire une juste idée de la condition des artistes du moyen âge. Voilà un peintre renommé dans sa ville natale, et même au dehors, qui est lié par les obligations les plus étroites, surveillé comme un simple manœuvre, et forcé sans doute de se débattre à chaque instant pour obtenir le salaire qui lui est dû. Un nouvel acte notarié, qui suit de près la première convention, car il date du 20 décembre 1308, nous laisse encore entrevoir les misères de cette vie d'artiste besogneux. Duccio y confesse avoir reçu de maître Jacopo (qui avait dû par ailleurs acquitter les premiers frais du retable, construction et préparation des panneaux, sculpture et dorure) une avance de 50 florins « d'or bon et pur et de droit poids », qu'il s'engage à restituer « d'ici aux calendes de janvier prochain », promettant, en outre, de dédommager

l'Œuvre, « sur une simple parole de son représentant, sans autre preuve », pour tous ennuis, dépenses et intérêts qu'elle aurait pu avoir à recouvrer lesdits florins.

Le retable, auquel Duccio dut travailler sans interruption, fut terminé au mois de juin de l'année 1310 selon certains chroniqueurs, ou plutôt 1311 selon d'autres, et ce furent à Sienne de grandes réjouissances lorsqu'on le porta au maître autel du Dôme en noble pompe et solennelle procession. Une chronique italienne anonyme, conservée parmi les manuscrits de la Bibliothèque communale de Sienne, contient de cette fête un récit bien vivant, dont voici la traduction :

Comment le tableau de l'Autel majeur du Dôme fut achevé et porté au Dôme. Anno Domini, le IXe jour de juin de l'année dite ci-dessus, MCCCX.

« Et encore dans ledit temps et par la susdite Seigneurie fut pourvu à faire le tableau de l'autel majeur et en fut levé celui qui est aujourd'hui à l'autel de saint Boniface, lequel se nomme la *Madone des gros yeux* et *Madone des Grâces*. Or, cette Madone fut celle qui exauça le peuple de Sienne, quand furent rompus les Florentins à Montaperto, et en cette manière fut changé ledit tableau, parce que fut fait ce nouveau, lequel est beaucoup plus beau et dévot et grand, et a derrière le Testament ancien et nouveau. Et en ce jour qu'on le porta au Dôme, les boutiques furent fermées, et l'évêque ordonna une grande et dévote compagnie de prêtres et de frères avec une solennelle procession, accompagnée des Neuf Seigneurs et de tous les Officiers de la Commune et de tout le peuple, et successivement tous les plus dignes étaient après ledit tableau avec des cierges allumés en main; et puis étaient derrière les femmes et les enfants avec grande dévotion, et accompagnèrent ledit tableau jusqu'au Dôme, faisant la procession autour du Campo, comme d'usage, sonnant les cloches à toute volée, par dévotion de si noble tableau comme est celui-là. Lequel tableau fit *Duccio di Niccolò*, peintre, et il fut fait dans la maison des Muciatti hors de la porte Stalloreggi. Et tout ce jour on se tint en oraison avec grandes aumônes, lesquelles se firent à de pauvres gens, priant Dieu et sa Mère, laquelle est notre avocate, de nous défendre par son infinie miséricorde de toute adversité et de tout mal, et de nous garder des mains des traîtres et ennemis de Sienne. »

Dans le demi-jour mystérieux de la vieille cathédrale, éclairé d'en haut par les étroites fenêtres de la coupole, le retable de Duccio devait luire doucement au-dessus du maître autel comme un chef-d'œuvre byzantin d'émail et d'orfèvrerie. Très grand aujourd'hui encore (car il mesure plus de 2 mètres en hauteur et de 4 en largeur), ses dimensions étaient accrues alors par des gradins, et par des pilastres et des tabernacles gothiques tout fleuronnés d'or. Au devant était la *Maestà*, c'est-à-dire la Vierge glorieuse, avec l'Enfant Jésus, au milieu d'anges et de saints; au

revers, les histoires de la Passion du Christ. Les deux gradins et les tabernacles contenaient des histoires de la Vierge et du Christ, et des anges souriaient aux frontons aigus des pinacles. Mais l'œuvre superbe où s'est instruite l'école siennoise a subi de cruelles aventures. En 1506, le maître autel du Dôme, qui se dressait sous la coupole, fut reporté plus avant dans le chœur; pour y installer les bronzes de Vecchietta, on abattit le retable de Duccio et, l'ayant dépouillé sans vergogne de toute sa délicate ornementation gothique, dont nul débris n'a subsisté, on le relégua obscurément dans un magasin de l'Œuvre. Il n'en sortit que pour être fixé, pendant deux siècles, contre une des parois de la chapelle du Saint-Sacrement; puis, sur la fin du XVIIIe siècle, le recteur de l'Œuvre, voulant exposer aux regards le revers tourné contre la muraille, ne trouva rien mieux que de faire scier en deux, dans leur épaisseur, les solides planches de peuplier qui formaient le corps du retable. C'est récemment, en 1887, que le chef-d'œuvre a été enfin rendu à l'admiration des Siennois et de tous les amis de l'art; les deux grands panneaux sont exposés dans une lumineuse salle de l'Œuvre du Dôme, où l'on avait déjà transporté depuis plusieurs années tout ce qui subsistait des tabernacles et des gradins.



Phot. Lombardi.

Fig. 518. — La Vierge de Majesté.
Partie centrale du retable de Duccio (Œuvre du Dôme de Sienne).

La Vierge, deux fois plus grande que les figures qui l'entourent, comme il sied pour marquer la majesté surnaturelle, est assise sur un drap broché d'or, qui tombe en plis nombreux du dossier d'un large trône de marbre aux incrustations de mosaïque. Elle est vêtue, selon la tradition, d'une robe rouge que cache presque entièrement un manteau bleu. Ce manteau, dont la bordure et les plis sont rehaussés d'or, recouvre un voile blanc autour de sa tête et de ses épaules. Son visage montre une gravité un peu mûre, mais tempérée par une profonde tendresse; elle s'incline vers l'Enfant Jésus, qu'elle tient délicatement à son bras (fig. 519).

L'Enfant, aux grosses joues, aux blonds cheveux bouclés, est vêtu d'une chemise blanche et d'un manteau lilas brodé de fleurs d'or, qu'il saisit de ses deux mains. Un cortège de vingt anges entoure la Reine des cieux. Ils sont debout, tenant de légers sceptres d'or, ou ils s'appuient doucement au trône, et contemplent avec vénération la Vierge et l'Enfant-Roi. Parmi les anges, on voit s'avancer vers le trône saint Jean Baptiste et saint Jean Évangéliste, saint Pierre et saint Paul, sainte Agnès et sainte Catherine. Plus bas enfin, sont dévotement agenouillés les quatre saints protecteurs de Sienne : Savinus, Ansanus, Crescentius et Victor.

Au marchepied du trône, une inscription, en lettres d'or sur fond bleu, appelle, par un distique ému, la protection de Marie sur la cité de Sienne et sur le peintre qui l'a glorifiée :

Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei;
sis Ducio vita, te quia pinxit ita.

« *Sainte Mère de Dieu, donne la paix à Sienne : sois la vie de Duccio, puisqu'il t'a peinte ainsi* ». Affectueuse invocation, où commence à fleurir la fine poésie siennoise. Déjà la Madone de Guido nous en avait donné un exemple ; et bientôt des strophes entières s'épanouiront aux peintures de Simone Martini et des frères Lorenzetti.

A regarder longuement cette vaste composition, si harmonieuse et forte, si l'on se transporte aux temps lointains où elle se révéla, on partage l'enthousiasme des Siennois, on s'associe de cœur à la fête du 9 juin 1311.

Il n'est pas excessif de dire que la perfection grecque vient de réapparaître dans l'art. A l'inverse du novateur Giotto, impatient de créer des thèmes inconnus et d'imiter les expressions de la vie en des traits et en des gestes pris à la nature, Duccio résume, avec une maîtrise définitive, les enseignements de l'école. Génie classique par excellence, il reproduit exactement les vieilles compositions chrétiennes, mais il les épure, les ennoblit, les pénètre de sérénité. Que viendraient faire, dans cette cour céleste d'une essence si exquise, les petites bourgeoises florentines de Giotto, ou l'épaisse et forte Vierge de l'Académie de Florence, lourdement assise dans sa stalle gothique (fig. 505) ? Duccio est resté fidèle à la formule byzantine. Sa Madone est fille des Madones de Guido et de Coppo di Marcovaldo, ou mieux encore de celle qu'il peignait lui-même pour Florence, en 1285 ; mais que de chemin parcouru depuis, vers l'harmonie, vers l'eurythmie ! Peut-être ce chemin a-t-il passé par Rome. Son trône de marbre, qui semble une des plus pures merveilles de l'atelier des Cosmati, c'est aux mosaïstes romains que Duccio en a emprunté la forme et le décor ; avec Giotto peut-être, avec Cavallini, il a dû recevoir à Rome les pures leçons d'art que Constanti-

nople ne pouvait plus donner; et il les a transcrites avec une docilité que Cavallini lui-même n'a point connue.

Au lieu d'agenouiller bizarrement ses anges dans les airs, comme il l'avait montré au retable de Santa Maria Novella, Duccio les groupe autour du trône de la Vierge. Cimabué déjà l'avait su faire; mais l'arrangement n'est-il pas tout byzantin, et ne le trouve-t-on pas à Rome, dès le IXe siècle, à l'abside de Sainte-Marie in Domnica (v. t. Ier, fig. 50)? Les anges de Duccio, comme ceux des mosaïques et des fresques byzantines, sont drapés de vêtements aux larges bandes de pourpre et d'or; leurs ailes d'or, à demi repliées, étincellent derrière leurs nimbes; leurs cheveux, aux longues ondes, sont noués d'un ruban qui porte une pierrerie, et leur sceptre se termine par une fleur de lis. Les saints rappellent pour la plupart, avec une énergie et une dignité merveilleuses, le type consacré par la tradition chrétienne; mais lorsque Duccio innove, par exemple aux figures des quatre glorieux patrons de la cité, ou encore à celles des saintes Agnès et Catherine, il crée des images exquises, où le travail précieux de l'orfèvre embellit, sans la diminuer, une simplicité d'attitudes idéalement noble et sculpturale.

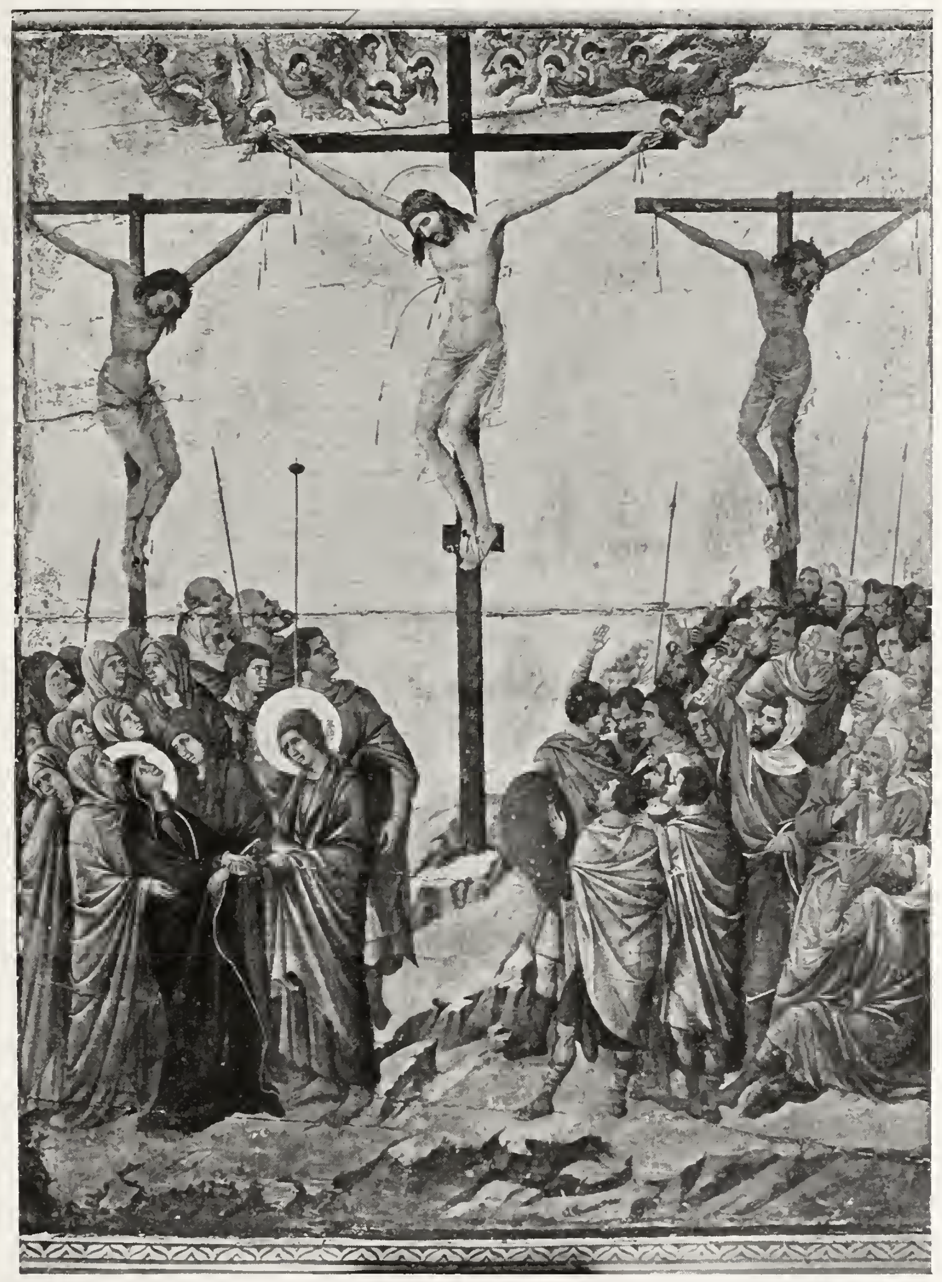
Il n'est pas jusqu'à la disproportion des figures de la Vierge et de l'Enfant, dominant de leur taille surnaturelle toute la cour céleste, que l'on n'admette ici aisément et sans surprise, tant il y a de tendresse profondément humaine et pénétrante dans cette œuvre hiératique. La juste observation de la vie apparaît dans les paupières gonflées, les grosses joues, la petite moue des lèvres, les bourrelets de chair qui se plissent aux poignets et aux chevilles de l'Enfant; elle nous émeut dans le regard maternel de la Vierge, dans la délicate et pensive inclinaison de la tête, dans les longues mains aux doigts fuselés, dont elle touche à peine son Fils et son Roi. Ce domaine tout siennois de la sensibilité féminine nous est nouveau, même au sortir de l'immense et féconde variété du poème d'Assise et de Padoue; cette Vierge de Duccio, ce n'est pas seulement la *Maestà*, la Madone de Majesté, c'est la Madone de Tendresse.

Un dernier triomphe de Sienne, dans ce retable qui résume toute une école et tout un art, c'est, nous l'avons indiqué déjà, l'orfèvrerie précieuse et patiente qui en relève les moindres détails. Les lumières sur les vêtements sont, à la mode byzantine, soulignées de traits d'or; mais c'est surtout le guillochis des auréoles, burinées à la pointe sur le fond d'or, qui traduit à merveille des inventions inconnues à Florence. Des tortils de lierre ou de pampre, des guirlandes de roses, de classiques feuilles d'acanthe s'inscrivent dans la régularité des cercles d'or, pour faire une couronne aérienne aux figures saintes. Duccio a donné ainsi les premiers exemples d'un sens décoratif que ses élèves et imitateurs, et Simone, le premier de tous, porteront jusqu'au raffinement suprême.

Le revers et le gradin du retable ; les histoires de la vie de la Vierge et de la passion du Christ. — Il serait oiseux de tenter ici une reconstitution précise des deux gradins et des tabernacles du retable, dont les membres disjoints sont épars à l'Œuvre du Dôme de Sienne et malheureusement aussi en diverses collections. Mais la seule énumération des sujets, empruntés par Duccio aux Évangiles canoniques ou apocryphes, ainsi qu'à la légende de l'Assomption de la Vierge transcrite par Jacques de Voragine, suffit à nous montrer dans ce chef-d'œuvre de la peinture d'atelier au XIVe siècle un effort parallèle et comparable, en ses proportions restreintes, à celui de Giotto, lorsqu'il décorait de fresques la chapelle de l'Arena. Même auprès des sublimes compositions du maître florentin, où respire et s'agite une vie nouvelle, celles du grand fondateur de l'art siennois gardent une émouvante éloquence, et tandis que la chapelle de Padoue demeure le témoin des premiers efforts de l'art italien naissant pour ressusciter et renouveler l'iconographie religieuse, le retable de Sienne donne la dernière formule et la plus parfaite au monde des traditions byzantines. Si l'on a pu songer un instant aux mosaïstes romains devant la Vierge de Majesté, on doit convenir que c'est le génie grec qui parle seul dans les petites compositions évangéliques du maître siennois.

Le retable, dans son emplacement primitif, dominait un double autel, selon la disposition que l'on peut voir encore à Saint-Pierre de Rome et à Saint-François d'Assise. Cela contribue à expliquer l'ordre où sont distribuées ses images, ordre liturgique en quelque sorte, puisque le Crucifiement occupe la place centrale et la plus grande du revers. Sept histoires de l'enfance et de la jeunesse du Christ, séparées par des figures de prophètes, devaient former le gradin qui regardait la nef, au pied de l'image de la Vierge. C'étaient : 1° la *Nativité*, avec le *Bain de l'Enfant Jésus* ; 2° l'*Adoration des Rois* ; 3° la *Présentation au Temple* ; 4° le *Massacre des Innocents* ; 5° le *Songe de Joseph* et la *Fuite en Egypte* ; 6° la *Dispute avec les Docteurs* ; 7° les *Noces de Cana*. La première de ces compositions appartient au Musée de Berlin. Ces histoires se continuaient au revers par les compartiments du second gradin ; et l'on aimerait à y introduire divers panneaux qui se trouvent en Angleterre, soit à la National Gallery, soit dans la collection de M. Benson ; ce seraient : 8° la *Tentation dans le Désert* ; 9° la *Vocation des apôtres Pierre et André* ; 10° l'*Entretien avec la Samaritaine* ; 11° la *Transfiguration* ; 12° la *Guérison de deux aveugles* ; 13° la *Résurrection de Lazare*. Mais un texte indiscutable, un complément de contrat relatif à l'exécution de la face postérieure du retable, nous apprend qu'il y devait entrer trente-quatre histoires, « lesquelles, pour autant que certaines sont plus grandes, et qu'il y a encore les petits anges de dessus, peuvent être estimées au nombre de trente-huit, et payées chacune deux florins et demi d'or ; » et cela complique fort le calcul, car il nous reste, à

l'Œuvre du Dôme, en dehors des vingt-six histoires de la Passion, cinq panneaux relatifs à la vie glorieuse du Christ jusqu'à son Ascension, et



Phot. Lombardi.

Fig. 519. — Le Crucifiement, par Duccio (Retable conservé à l'Œuvre du Dôme de Sienne.)

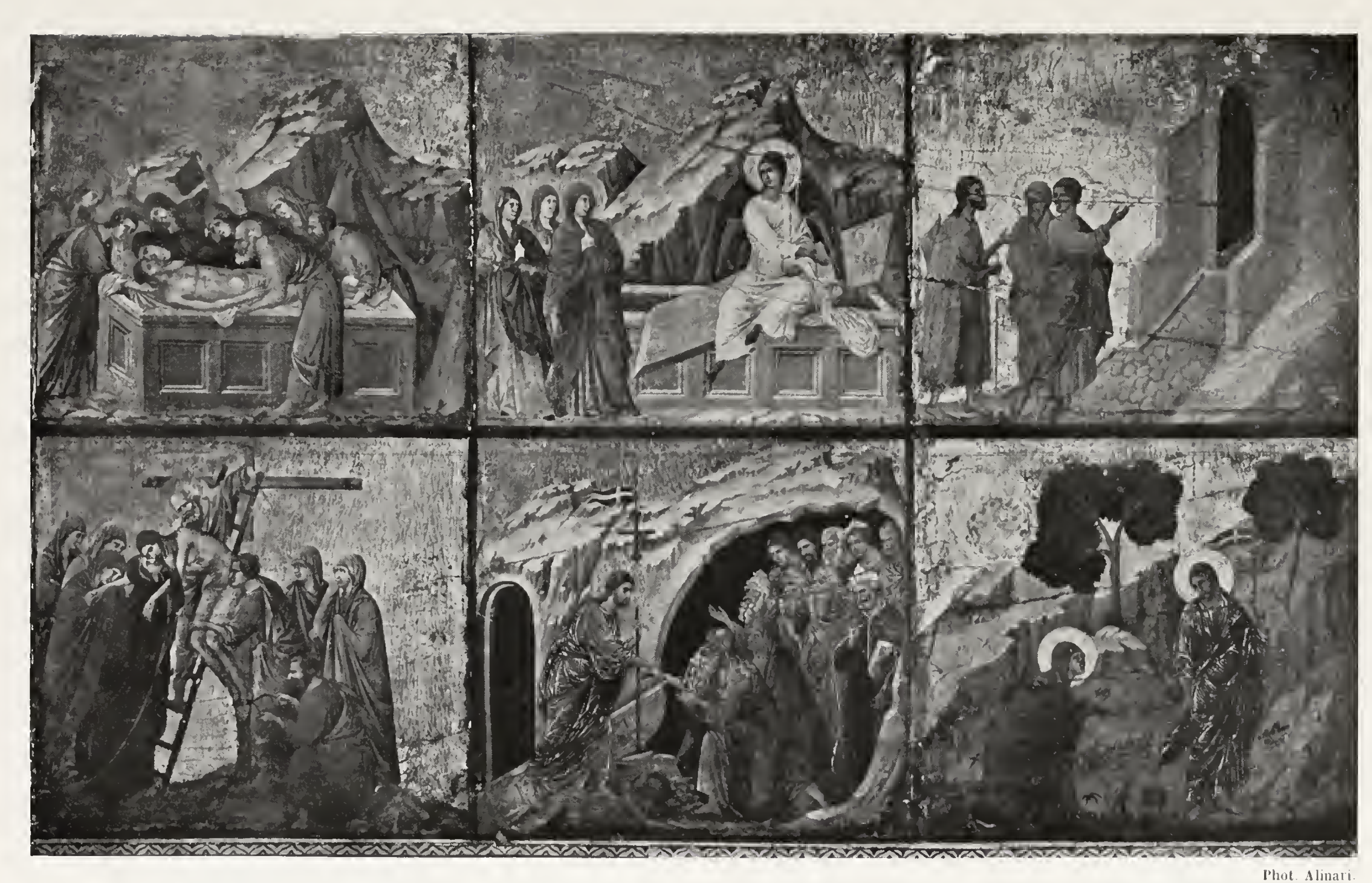
sept relatifs à la mort et à l'Assomption de la Vierge, qu'il nous faudrait répartir entre les pinacles.

Fort heureusement, les vingt-six histoires de la Passion ne prêtent à aucune discussion de ce genre. Elles forment comme l'abrégé d'une

paroi d'église aux fresques monumentales, une série de compartiments juxtaposés, qui se déroule en deux zones doubles, séparées dans le sens horizontal par une simple frise dorée. Disposition sévère et sobre, dont Duccio trouvait le modèle dans les mosaïques portatives et les petits retables à fond d'or des maîtres grecs; mais jamais encore elle n'avait été appliquée à une œuvre d'aussi grandes dimensions. Voici l'ordre des sujets dans cette suite de peintures, qui commence au bas du retable, et se continue de gauche à droite jusqu'à l'extrémité supérieure : 1° l'*Entrée à Jérusalem*; 2° la *Cène*; 3° le *Lavement des pieds*; 4° l'*Entretien du Christ et des apôtres*; 5° la *Trahison de Judas*; 6° la *Veillée au Mont des Oliviers*; 7° le *Baiser de Judas*; 8° le *Premier reniement de saint Pierre*; 9° la *Comparution de Jésus devant Anne*; 10° la *Comparution de Jésus devant Caïphe* et le *Second reniement de saint Pierre*; 11° les *Insultes à Jésus* et le *Troisième reniement de saint Pierre*; 12° la *Comparution de Jésus devant Pilate*; 13° la *Réponse de Pilate aux Juifs*; 14° la *Comparution de Jésus devant Hérode*; 15° le *Renvoi d'Hérode à Pilate*; 16° le *Couronnement d'épines*; 17° la *Flagellation*; 18° *Jésus livré au peuple*; 19° la *Marche au Calvaire*; 20° le *Crucifiement*; 21° la *Descente de Croix*; 22° la *Mise au tombeau*; 23° la *Descente aux Limbes*; 24° la *Visite des saintes Femmes au tombeau*; 25° le *Noli me tangere*; 26° les *Pelerins d'Emmaüs*. Trois de ces compositions, l'*Entrée à Jérusalem*, la *Veillée au mont des Oliviers* et le *Baiser de Judas*, occupent un espace presque double des autres; et le *Crucifiement* a plus d'ampleur encore.

On voit par la simple énumération des sujets jusqu'à quel point Duccio demeure un minutieux et fidèle interprète du récit évangélique. Ses compositions, traitées comme autant de miniatures, sont une sorte de glose pieuse qui suit le texte pas à pas, sans se préoccuper d'en choisir uniquement les éléments les plus dramatiques. Tout autre était le souci de Giotto, auquel douze épisodes ont suffi pour traiter le grand drame chrétien; encore y a-t-il introduit, à la suite de l'*Entrée à Jérusalem*, l'*Expulsion des marchands du Temple*, qui l'a tenté par le pittoresque et la couleur du sujet. Duccio ne puise pas aux mêmes sources que Giotto. Il est fort possible qu'il n'ait point connu les mosaïques de Ravenne, ni même les fresques d'Assise; il est plus vraisemblable encore qu'il n'a point vu à Padoue l'œuvre de son grand rival ; mais les évangéliaires illustrés que les moines grecs du Monte Amiata avaient répandus dans le pays siennois et les miniatures qui sortaient des couvents bénédictins lui étaient les plus sûrs modèles. Lui-même en devait peindre, et l'on pourrait croire, à regarder ses figures, qu'il avait sous les yeux quelque album, ou plutôt un de ces formulaires d'art byzantin dont nous possédons un exemplaire tardif dans le *Guide de la Peinture* publié par Didron.

Il a donné à la première scène, l'*Entrée à Jérusalem*, les développements que comportait le prologue de la Passion. Ce n'est plus seulement,



Phot. Alinari.

FIG. 520. — LA DESCENTE DE CROIX, LA MISE AU TOMBEAU, LA DESCENTE AUX LIMBES, LA VISITE DES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU, LE « NOLI ME TANGERE », LES PÈLERINS D'EMMAÜS, PAR DUCCIO (Retable conservé à l'Œuvre du Dôme de Sienne).

comme dans la fresque de Giotto, une porte de ville que nous voyons, c'est tout un coin de Sienne en perspective, murs crénelés, coupole à pans coupés, tours et loggias; sur une route pavée qui monte entre des jardins clos de murs, Jésus s'avance, porté par l'ânesse qu'accompagne l'ânon, et la foule s'empresse, avec les attitudes et les détails pittoresques déjà indiqués dans les Évangiles de Rossano. Les trois scènes qui suivent se passent dans le même décor d'une salle dont le plafond de bois à caissons est soutenu par des consoles gothiques, et les figures en sont évidemment calquées des miniatures byzantines; mais quelle beauté supérieure dans la scène du *Lavement des pieds* telle que Giotto l'a conçue! Le *Baiser de Judas* aussi, malgré de belles qualités de symétrie, paraît figé auprès de la fresque émouvante de Padoue; ce n'est qu'une nouvelle édition, corrigée par le plus savant des maîtres, de l'immuable composition byzantine; et il faut noter qu'auparavant, dans la *Veillée au mont des Oliviers*, Duccio a manqué une fois, une seule fois, à l'unité de composition que Giotto toujours observe; son Christ apparaît à deux reprises dans un même décor, ici parlant aux Apôtres, là tendant les mains au calice d'amertume que l'ange lui apporte; et cela encore demeure comme un stigmate de l'art défunt dans la première Renaissance italienne.

Mais on peut, en revanche, rapprocher de l'art giottesque la charmante composition du *Premier Reniement de saint Pierre*. Cette cour de palais siennois dans laquelle les Juifs, assis sur des escabeaux, se chauffent à un bon feu, cette servante appuyée à la rampe de l'escalier qui s'arrête pour interpeller saint Pierre, le geste de protestation du saint, quel joli décor et quelle vérité d'attitudes! — C'est encore à l'Arena que l'on retrouverait, exprimée avec le même réalisme, la menace brutale de l'estafier qui va frapper Jésus : *Sic respondes pontifici!* — Du palais d'Anne au palais de Caïphe, du palais de Pilate à celui d'Hérode, les scènes, un peu monotones, se succèdent avec une ordonnance intelligente et harmonieuse; et voici, dans la salle où Pilate interroge Jésus, de fines colonnes torses en marbre ciselé et une frise à classiques feuilles d'acanthe où l'on reconnaîtra un nouveau souvenir des mosaïstes romains. — Cependant le souci des physionomies et des caractères est d'autant plus manifeste que les lignes du décor et les attitudes des personnages apparaissent plus sobres. Le contraste est frappant entre les têtes des Juifs aux longues barbes, aux nez busqués, et celles des soldats romains, imberbes et carrées; le profil de Pilate couronné de lauriers semble pris d'une médaille antique. Le Christ surtout, dont le visage, encadré des ondes de ses longs cheveux, est fidèlement reproduit des émaux et des camées byzantins, s'anime d'un regard profond, qui atteint au sublime de la douleur dans le *Couronnement d'épines*.

Nulle part cette recherche du caractère ne semblera plus pénétrante



Phot Lombardi

DUCCIO DI BUONINSEGNA _ FRAGMENT DE LA CRUCIFIXION

L'un des compartiments de La Majesté

Musée du Dome Sienne

que dans l'admirable composition du *Crucifiement*, le chef d'œuvre, peut-on dire, de l'art de Duccio (fig. 519). Ici, chose étrange, le vieux maître siennois se montre plus réaliste que le novateur florentin, tout en portant à la perfection le rythme des lignes et la noblesse des groupes. Son Calvaire unit les figures des deux larrons crucifiés à celle du Christ, que les fresques d'Assise et de Padoue, nous l'avons vu, isolent sur sa Croix. Un vol d'anges éplorés, dans les profondeurs du ciel d'or, contemple le corps très blanc et très pur de la victime sainte. Deux groupes, à droite et à gauche, sont debout sur le roc du Calvaire. Ce sont d'abord les saintes femmes et les fidèles du Christ; au milieu, dans son vêtement bleu sombre, est la Vierge défaillante, dont la Madeleine et une des Maries soutiennent le corps fléchissant, tandis qu'elle lève un regard désespéré vers la tête si chère que la mort vient d'atteindre; ses mains frémissantes s'appuient aux bras de saint Jean. De l'autre côté, c'est la troupe confuse et très vivante des Juifs et des soldats qui discutent, qui raillent, qui méditent. Nul détail symbolique qui puisse égarer l'attention; Duccio a proscrit jusqu'à cette tête de mort, la tête d'Adam, que Giotto lui-même laisse entrevoir au pied de la Croix.



Phot Lombardi

Fig. 521. — L'Incrédulité de saint Thomas, par Duccio (Œuvre du Dôme de Sienne).

Restent six compartiments, où le génie de ce grand peintre a donné à ses successeurs les modèles les plus magnifiques dans leur simplicité (fig. 520). Quelle langueur et quelle tendresse dans cette *Descente de Croix*! Quels cris de douleur et quels gestes respectueux dans cette *Mise au Tombeau*! Ce sont deux compositions que Giotto a écartées, mais pour les remplacer, il est vrai, par son incomparable *Pietà*. La *Descente aux limbes*, sujet tout byzantin, n'a point tenté Giotto; elle reparaîtra, après plus d'un siècle, dans les petites compositions de l'Angelico. L'ange lumineux assis sur le sépulcre vide et les saintes Femmes porteuses d'aromates sont d'une beauté si purement grecque qu'elle reporte l'imagination au temps d'un Phidias. Et la douceur sereine que sauront exprimer Orcagna ou l'Angelico rayonne déjà aux traits du Christ du *Noli me tangere* ou des *Pèlerins d'Emmaüs*.

Il y a quelque mollesse, une exécution moins précise peut-être, dans une partie des petites compositions qui suivent, et qui appartiennent au gradin ou aux tabernacles. Elles représentent les apparitions successives du Christ ressuscité aux Apôtres, et la légende de l'Assomption. En voici les sujets : 1° l'*Apparition de Béthanie*; 2° l'*Incrédulité de saint Thomas* (fig. 521); 3° l'*Apparition sur la mer de Tibériade*; 4° la *Mission des Apôtres*; 5° la *Dernière Apparition*; puis, dans le cycle des images de Marie : 6° la *Pentecôte*; 7° l'*Annonciation de la Mort*; 8° la *Réunion des Apôtres devant la maison de la Vierge*; 9° le *Dernier Entretien de la Vierge avec les Apôtres*; 10° la *Mort*, 11° les *Funérailles*, et 12° l'*Ensevelissement de la Vierge*.

Tel est ce grand poème chrétien, le plus émouvant, le plus abondant que l'on puisse concevoir en un aussi étroit espace. Très complet, trop complet même en certaines parties, il laisse voir par ailleurs des lacunes inexplicables. Dans la petite chapelle de l'Arena, on se sent absolument satisfait par l'heureux développement des histoires évangéliques, on suit sans le moindre effort les intentions si claires et si simples de Giotto; celles de Duccio ne s'expliquent point de même. A-t-il voulu représenter, opposer les joies et les douleurs de la Vierge ? Alors pourquoi éliminer toutes les histoires charmantes de son enfance? Pourquoi ni le Mariage, ni l'Annonciation, ni la Visitation ? Et pourquoi enfin la légende de la Mort ne se clôt-elle point, comme aux fresques de Cimabué à Assise, par les tableaux de l'Assomption et du Couronnement ? Si l'on accepte les panneaux de Londres pour compléter les histoires du Christ, la série en paraîtra presque entière; toutefois l'Ascension n'y figure point. Mais, dans cette illustration minutieuse des Évangiles, nous avons découvert des trésors d'exécution savante et délicate. Ces petites compositions, qui ont la finesse et presque le format de miniatures, ont aussi la pureté de lignes et la beauté décorative des plus grandes fresques. Duccio s'y montre supérieur à Giotto par la science des proportions de ses figures, le dessin exquis des visages aux traits si purs, des mains, des pieds si justement posés et profilés. Ses draperies sont amples et souples ; ce n'est que dans les derniers tableaux que le Christ est revêtu (pour caractériser sa vie glorieuse) d'une robe à stries d'or, copiée des miniatures byzantines, d'aspect lourd et peu plaisant. Et quelle grâce fière et souriante il donne à ses jeunes saints! Quelle sérénité partout répandue ! On comprend que cette peinture classique, où nous avons reconnu l'aboutissement du lent travail de tant de générations d'artistes, ait été aussi un point de départ pour les générations nouvelles. La source vive, longtemps assoupie, engourdie, recommence à jaillir; Duccio a fait ce miracle de tirer l'art grec du fond des limbes.

AUTRES ŒUVRES DE DUCCIO; SON ATELIER. UGOLINO ET SEGNA. — Les

quelques belles œuvres qui subsistent encore du vieux maître siennois, toutes précieuses qu'elles puissent être, n'ont plus rien à nous apprendre. Il y a, dans les collections du roi d'Angleterre, un triptyque, malheureusement repeint et redoré, qui fut une merveille. On y voit, au panneau central, *le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean* (image cette fois traditionnelle et symbolique, avec la tête de mort au pied de la Croix); sur le volet gauche, *la Vierge tenant l'Enfant à son bras*, assise sur un trône de marbre incrusté qui ressemble à celui du grand retable, et autour duquel quatre anges sont debout; au-dessus, l'*Annonciation*; sur l'autre volet, *la Vierge couronnée* assise à la droite de son Fils, avec des figures d'anges gracieusement penchés au dossier du trône; au-dessus, *saint François recevant les stigmates*. Un *Crucifiement*, de la collection du comte de Crawford, rappelle, en proportions réduites, la composition du grand retable (la tête de mort y figure). A l'Académie de Sienne, parmi divers fragments de moindre importance, il y a depuis quelques années un retable assez abîmé qui provient de la chapelle de l'Hôpital. Il comprend deux séries de compartiments, ceux du bas réunissant saint Jean Baptiste et saint Jean Évangéliste, sainte Agnès et sainte Madeleine aux côtés de la Vierge qui serre l'Enfant dans ses bras, ceux du haut présentant dix demi-figures de prophètes et de patriarches; enfin, en de petits pinacles, quatre demi-figures d'anges, et au centre, dominant le tout, l'image du Sauveur qui bénit. Ce polyptyque a dû précéder de peu le grand tableau du Dôme, dont il indique sommairement le décor. Un autre tableau d'autel, d'arrangement analogue, doit être antérieur de quelques années. Enfin il faut au moins mentionner un petit chef-d'œuvre, trop peu remarqué, un triptyque dont la composition centrale représente *la Vierge et l'Enfant entre saint Pierre et saint Paul*. L'Enfant se détourne pour bénir un jeune roi blond, agenouillé auprès du trône. Si l'on songe que Robert d'Anjou visita Sienne en 1310, ne peut-on reconnaître dans le charmant triptyque un souvenir de son passage, un ex-voto commandé au peintre célèbre de la *Maestà*? De petites compositions très endommagées (il ne reste par endroits des figures que le dessin à la pointe sur fond d'or) terminent le panneau central (l'*Annonciation* et le *Couronnement de la Vierge*), et enrichissent les volets (la *Nativité*, la *Flagellation*, la *Montée au Calvaire*, le *Crucifiement*, la *Déposition de Croix* et la *Mise au tombeau*), et d'exquises demi-figures de saints et de saintes peuplent le minuscule gradin. Nous n'avons malheureusement aucun document d'archive qui nous permette de dater ce triptyque, non plus que les œuvres que dut peindre Duccio, une fois achevé le grand retable. Nous savons seulement qu'il fut poursuivi pour une dette en 1313, et qu'il mourut le 3 août 1319, laissant à sa veuve, Taviana, sa maison située près de la porte Stalloregi.

Il avait sans doute formé de nombreux élèves. Certains d'entre eux,

après avoir été ses aides, reproduisirent fidèlement sa manière et copièrent ses compositions. Tel fut Ugolino, dont il existe un *Couronnement de la Vierge* à l'Académie de Florence, et dont un polyptyque, provenant de Santa Croce, passa en Angleterre, où il fut démembré et réparti entre diverses collections (il comprenait sept tableaux de la *Passion*, imités de Duccio, à quelques variantes près; deux de ces panneaux sont à la National Gallery de Londres). Tel fut encore un maître plus personnel, Segna di Buonaventura di Buoninsegna, le propre neveu, peut-on croire, de Duccio, qui a peint de grandes et charmantes *Madones*, moins hiératiques, et plus voisines de nous, comme les deux Lorenzetti vont bientôt les imaginer (Académie de Sienne, église de Saint-François de Sienne, collégiale de Castiglione Fiorentino).

Simone di Martino et Lippo di Memmo. La *MAESTÀ* du Palais Communal de Sienne et celle du Palais Communal de San Gimignano. — Il n'est guère douteux que Simone di Martino se soit formé aux leçons et dans l'atelier de Duccio; et pourtant on serait tenté de croire qu'en ce merveilleux artiste, l'ami de Pétrarque, l'égal et le rival de Giotto, toutes les qualités maîtresses de l'école siennoise ont jailli d'une éclosion spontanée et subite; sa première œuvre connue, la fresque de la *Maestà*, montre, comparée à l'œuvre de Duccio, un pareil sentiment de l'équilibre harmonieux et de la pureté des lignes; mais elle nous sourit avec une grâce de fleur nouvelle, avec une vie, une jeunesse, qui ont rejeté toutes les entraves du formalisme byzantin.

C'est en 1315, quatre ans après l'achèvement du retable de la cathédrale, que Simone peint au Palais Communal la fresque qui demeure, malgré bien des dommages, le monument le plus grandiose de la peinture siennoise. Comment fut-il désigné, en un temps où Duccio vivait encore, à une commande qui le consacrait le premier peintre de Sienne? Nous ne savons rien ni de sa naissance ni de son éducation, ni de ses premières peintures. On admet généralement qu'il naquit en 1283 ou 1284, sur la foi, il faut le dire, d'une inscription apocryphe que cite Vasari. D'ailleurs, la vie de Simone est une de celles où Vasari a rassemblé les plus funestes et durables erreurs. Il le met, bien entendu, au nombre des élèves de Giotto, et ne nous cache point que l'amitié de Pétrarque « a fait plus pour la gloire de sa pauvre existence que n'ont fait et ne feront jamais toutes ses œuvres ». Il lui ôte jusqu'à son nom de famille pour le baptiser de ce nom de Memmi sous lequel des historiens d'art s'obstinent aujourd'hui encore à le désigner. Or le père de Simone, qui demeurait dans la paroisse de Sant'Egidio, à Sienne, se nommait Martino. Par son mariage, en 1324, avec la fille du peintre Memmo di Filipuccio, Simone devint le beau-frère de Lippo di Memmo, son camarade d'atelier peut-être, et, en tout cas,

depuis longtemps son ami et son aide; et telle est l'origine d'une confusion si persistante.

« Il y a, de la main de Simone, » écrit Ghiberti, « dans une salle du



Phot. Lombardi

Fig. 322. — Vierge de Majesté, par Simone.
Détail de la fresque du Palais communal de Sienne.

Palais, une Notre-Dame avec l'Enfant au cou, et de nombreuses figures alentour, très merveilleusement coloriée. » La fresque occupe toute la paroi du fond de la vaste salle du Conseil (*sala delle Balestre*), au premier

étage du Palais de la Seigneurie, ou Palais Communal, que les Siennois venaient d'édifier majestueusement. Elle mesure 9 m. 80 de large sur 7 m. 25 environ de haut. Le sujet n'est autre que celui du retable de la Cathédrale ; mais Simone a su l'animer d'une vie et d'une inspiration nouvelles. La reine de Sienne est venue visiter son peuple. Elle est assise sur le coussin bleu d'un haut trône gothique dont le dossier est ouvré comme une façade de cathédrale (fig. 522). Sur le voile qui couvre à demi ses beaux cheveux blonds, elle porte un diadème d'or. Son manteau bleu, tout broché d'or, qu'un fermail avec une opale énorme agrafe sur sa robe rose, l'enveloppe de plis harmonieux, qui ajoutent à l'élancement et et à la sveltesse de sa taille. L'Enfant, qu'elle tient légèrement de ses mains tendres et délicates, est debout, dans sa chemisette brochée d'or, sur le genou gauche de sa Mère. Il fait un geste de bénédiction, et présente un parchemin déployé, où on lit le rappel de la Justice divine aux juges de la terre : *Diligite justitiam qui judicatis terram.* Autour du trône élevé sur deux marches la cour céleste est rassemblée, et les auréoles d'or étincellent doucement sur le grand ciel d'outremer. Ces figures sont vivantes et humaines, et, pour les mieux rapprocher de nous, Simone a eu l'idée charmante de leur faire porter au-dessus de la tête de leur Reine le dais de procession aux armes de Sienne, où le lion héraldique se dresse sur un champ d'azur constellé de fleurs de lis. C'est le dais qu'aux jours de fête les magistrats et les anciens tenaient déployé, tout au long des rues, sur l'image de la Vierge ; mais ici les porteurs sont saint Jean Baptiste et saint Jean Évangéliste, saint Pierre et saint Paul, et quatre apôtres, mêlés aux anges, aux saints et aux saintes dans un cortège religieux. Au pied du reposoir où s'est assise la royale Madone, deux anges à genoux tendent de leurs mains respectueuses des coupes de cristal débordantes de roses (fig. 523). Debout



Phot Lombardi.

Fig. 523. — Détail de la fresque de Simone, au Palais Communal de Sienne.

derrière eux, et les mains croisées dans une attitude d'adoration, deux saintes fines et gracieuses, couronnées aussi d'un léger diadème d'or, Ursule et Catherine, sont reconnaissables à leurs attributs, une flèche, une roue brisée, jetées sur la dalle de marbre. Et, à genoux également, comme au retable de Duccio, les quatre saints patrons de la Cité, Savinus, Ansanus, Crescentius et Victor font un geste de prière suppliante. Ce merveilleux tableau de fête pieuse et sereine s'encadre, à la façon d'une tapisserie, dans une riche bordure de feuillages où le lion de l'Empire alterne en des médaillons avec l'écusson de Sienne, mi-parti blanc et noir. Vingt médaillons plus larges y sont répartis à des distances égales, ceux des quatre angles contenant les bustes des Évangélistes, ceux du haut le Christ bénissant, avec Moïse, David, Isaac et Jacob, ceux du bas les quatre grands Docteurs de l'Église (desquels trois seuls subsistent : Jérôme, Grégoire et Augustin), avec, au centre, une figure à deux têtes accolées dans un même nimbe, l'une vieille et l'autre jeune : c'est l'Ancienne et la Nouvelle Loi, dont les mains tiennent à gauche le Décalogue, à droite la liste des Sacrements. Les six figures de prophètes qui apparaissent dans les encadrements latéraux sont malaisément reconnaissables, à l'exception d'Isaïe, sous l'usure de la fresque : tous d'ailleurs tiennent des parchemins déployés où se lit une phrase de leurs prophéties.


Phot. Lombardi.
Fig. 524. — Détail de la fresque de Simone, au Palais Communal de Sienne.


Phot. Lombardi.
Fig. 525. — Détail de la fresque de Simone, au Palais Communal de Sienne.

Enfin, parmi les petits médaillons de l'encadrement inférieur, il y en a deux qui représentent l'avers et le revers de la monnaie siennoise, avec la légende : *Sena vetus civitas Virginis*, et l'alpha et l'oméga, *principium et finis* ; et, plus

bas que la fresque, vers le milieu de la paroi, on reconnaît la reproduction du sceau de Sienne, ayant à son avers la Vierge entre deux anges et ces paroles en exergue : *Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam.* Un dégât irrémédiable a supprimé l'image du revers de ce sceau, et malheureusement aussi la majeure partie d'une inscription de langue italienne qui, avec des invocations classiques, nous donne la date de la grande œuvre : 1315.

Elle est charmante, cette littérature poétique dont se fleurit la fresque siennoise. On y devine tout l'esprit gracieux de celui qui aura un jour pour ami le grand Pétrarque. Au long des marches du trône, pour remplacer l'habituelle incrustation de mosaïque, des vers italiens se succèdent, qui expliquent les discours de la Vierge à ses fidèles : *Li angelichi fioretti, rose e gigli — onde s'adorna lo celeste prato — non mi dilettan più ch'è buon consigli....* « Les angéliques fleurettes, roses et lis, — dont s'orne la céleste prairie, — ne me délectent plus que les bons conseils... », et, plus bas, précédées de l'inscription : *Responsio Virginis ad dicta sanctorum*, ces jolies paroles : *Diletti mei, ponete nelle menti....* « Mes très chers, mettez en vos esprits — qu'à vos dévotes prières honnêtes, — comme vous le voudrez, je donnerai contentement. — Mais si les puissants viennent à molester les faibles — leur nuisant avec honte ou dommage — vos oraisons ne sont point pour ceux-là — ni pour quiconque engeigne ma terre. »

La *Maestà* de Simone a grandement souffert. Dès 1321, six ans après son achèvement, le maître était appelé à la restaurer. Les magasins de la Gabelle, à l'étage inférieur, contenaient un dépôt de sel dont l'humidité pénétrait et rongeait la muraille. Le 30 décembre de cette année, Simone reçoit 26 livres « pour lui et ses élèves », pour l'or et les couleurs employés à retoucher la figure de la Madone, *pro reactatione figure maiestatis.* Depuis, les dégâts ont continué, et ils sont irrémédiables. Des figures ont disparu, le ton joyeux et délicat des bleus et des roses s'est assombri et fané; seules les auréoles ont conservé leur délicieuse gaufrure où des roses, feuilles et fleurs, se dessinent en relief.

Parmi les élèves et les aides de Simone il devait y avoir son frère Donato, et surtout Lippo, fidèle et consciencieux imitateur, qui, chargé en 1317 par Nello di Mino di Tolomei, podestat de San Gimignano, de peindre une Madone dans la salle du Conseil du Palais Public de la pittoresque et belliqueuse petite ville, ne trouva rien mieux que de copier presque trait pour trait la fresque terminée deux ans plus tôt au Palais de Sienne. La grande peinture de Lippo, mutilée elle aussi et restaurée (par Benozzo Gozzoli), n'est en somme qu'une redite, et de qualité inférieure. Au lieu des quatre saints patrons de Sienne, on y voit, à droite de la Vierge, saint Géminien qui porte un des bâtons du dais, et, à sa gauche, saint Nicolas qui lui présente le podestat agenouillé et joignant les mains,

entre lesquelles il tient humblement son bonnet : effigie vivante et pré-



Phot. Anderson.

FIG. 526. — Vierge de Merci, par Lippo di Memmo, au Dôme d'Orvieto.

cise, où s'affirme ce sens réaliste que les peintres siennois n'ont jamais négligé, au milieu même de leurs plus suaves fantaisies.

Peintures de Simone et de Lippo a Naples, a Pise, a Orvieto, a Sienne. — Pendant que Lippo était occupé au nord de Sienne, Simone recevait une commande d'importance considérable, par laquelle la peinture siennoise allait propager au loin son influence et s'implanter dans tout un royaume. Le 7 avril 1317, avait eu lieu la canonisation de saint Louis de Toulouse. Robert d'Anjou voulut célébrer la mémoire du frère à la renonciation duquel il devait son royaume de Naples; il donna mission à Simone d'exécuter une peinture votive qui demeurât comme le témoignage de sa reconnaissance et, tout autant peut-être, de la légitimité de ses droits au trône.

Le retable domine un autel obscur de San Lorenzo Maggiore, à Naples. Il représente le saint évêque assis dans son costume de franciscain, que recouvre en partie un magnifique pallium dont le fermail est un grand médaillon d'or et d'émail fleurdelisé. La bordure du manteau, comme la mitre, sont ornées des plus délicates ciselures. Le saint tient de sa main droite gantée une admirable crosse, qui fait songer aux chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie siennoise, et de la gauche il tend au-dessus de la tête de Robert agenouillé la couronne royale, tandis que deux anges, volant dans les airs, le couronnent lui-même d'un diadème céleste. Tout le décor est d'un raffinement exquis, depuis l'encadrement de fleurs de lis guilloché sur le fond d'or jusqu'aux dessins orientaux du tapis sur lequel est posé le trône épiscopal, et jusqu'aux broderies d'or du drap qui le recouvre. La prédelle, divisée en cinq compartiments dont les arcades cintrées reposent sur de petits pilastres, résume, en des compositions fines comme des miniatures, toute l'histoire de saint Louis : il se présente, accompagné de moines franciscains, devant Boniface VIII ; il quitte son couvent pour recevoir du pape la consécration épiscopale ; il accueille des pèlerins et leur lave les mains; le clergé procède à ses obsèques, tandis que des malades sont conduits près de son corps ; enfin il apparaît pour la guérison miraculeuse d'un enfant. Les armes du roi Robert sont répétées entre les arcades de la prédelle, où on lit, en lettres isolées, la signature du peintre : *Symon de Senis me pinxit.*

Cette œuvre précieuse fut-elle exécutée à Naples, ou, comme on peut le supposer, envoyée au roi de l'atelier siennois de Simone? Une autre peinture, évidemment siennoise, et d'un travail presque aussi raffiné, pourrait nous faire croire que Simone se rendit réellement à Naples : c'est le portrait de l'archevêque Humbert d'Ormont (Umberto di Montauro), mort en 1320, portrait actuellement exposé dans une salle du palais archiépiscopal. Il est représenté à mi-corps, de face, la crosse en main et bénissant, sur un panneau d'or tout guilloché d'arabesques. Le visage large et puissant rappelle les traits du saint Grégoire peint dans l'encadrement de la Maestà de Sienne, les mains tout particulièrement montrent le dessin

souple et original de Simone. Un saint Paul, tenant le livre et le glaive, apparaît au-dessus du cadre, dans un pinacle aigu.

De pareilles œuvres, si elles ne prouvent pas absolument un séjour de Simone à Naples, suffisent du moins à expliquer son influence sur la jeune école de peinture napolitaine, où déjà Montano d'Arezzo mêlait à son byzantinisme un peu du charme siennois. Les fresques de Santa Maria di Donna Regina portent témoignage de cette influence, et la présence d'illustres sculpteurs et orfèvres siennois dans la capitale de Robert d'Anjou doit achever de détruire la légende créée par Vasari au bénéfice de Giotto, qui ne fut appelé à Naples qu'en 1328.

D'après la chronique du couvent de Sainte-Catherine de Pise, Simone aurait peint, en 1320, le charmant retable qui, aujourd'hui démembré, se voit partie au séminaire archiépiscopal, partie dans la Pinacothèque de cette ville. Il comprend sept compartiments à fond d'or, avec l'image de la Madone et de l'Enfant parmi celles de saint Jean Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, de sainte Marie-Madeleine et de sainte Catherine, de saint Dominique et de saint Pierre martyr. Le Christ, les Apôtres et les Prophètes sont peints dans la partie supérieure des tabernacles gothiques, tandis qu'à la prédelle douze petites figures de saints et de saintes sont réparties aux deux côtés d'un *Ecce homo*. C'est une peinture où tout est exquis, et où la parfaite élégance des types féminins ne rappelle pas seulement Duccio, mais aussi les miniatures françaises du temps de saint Louis.

En 1321, nous savons que Simone restaure sa grande fresque du Palais Public; il y devait aussi peindre un crucifix dans la chapelle, mais ses occupations sont si nombreuses qu'il est obligé de passer sa commande et le paiement convenu de vingt florins d'or à un de ses élèves dont nous ne rencontrons pas ailleurs le nom, Mino di Cino Ughi. C'est qu'à ce moment il exécute pour le maître autel des Dominicains d'Orvieto, sur l'ordre de l'évêque de Savone Trasmundo, qui le lui paie cent florins, l'important retable conservé à l'Œuvre du Dôme de cette ville, où l'on voit, en cinq compartiments, la Vierge et l'Enfant entre sainte Madeleine et saint Dominique, saint Pierre et saint Paul. La Vierge est charmante, l'Enfant épais et lourd; il a des pieds et des mains dont les attaches énormes font penser aux Enfants un peu difformes et pourtant d'expression si tendre que le bon Sano di Pietro peindra cent ans plus tard. L'évêque donateur, minuscule, est agenouillé dans l'angle d'un panneau, devant sainte Madeleine, qui le présente du geste. Une autre Madone, d'expression presque identique à celle de l'évêque de Savone, fine et pensive, mais avec un Enfant très médiocre, se trouve encore dans cette même Œuvre du Dôme. Une troisième enfin, entourée de quatre saints et saintes (le Précurseur et saint Paul, sainte Catherine et sainte Lucie) avec, dans les

pinacles, le Christ et les anges du Jugement dernier, a émigré d'Orvieto aux États-Unis, dans la riche collection de Mrs Gardner.

Il y a, classés parmi les œuvres d'inconnus, à la Pinacothèque de Sienne, deux admirables panneaux de cette même époque, que l'on ne doit pas hésiter à restituer à Simone; deux volets d'un retable, dont manque le panneau central; ils représentent, à mi-corps, saint François d'Assise et saint Louis de Toulouse. Le type de saint François est remarquable par la recherche du caractère iconographique et l'intensité de l'expression mystique; il forme un parfait pendant au saint Dominique du premier retable d'Orvieto; quant au jeune saint Louis, la pureté du visage, la souplesse délicieuse de la main qui tient la crosse, enfin le merveilleux travail de la chape fleurdelisée et de la mitre en font une image incontestablement supérieure au retable même de Naples. Ces deux panneaux isolés proviennent du couvent de Saint-François, à Colle di Val d'Elsa (proche San Gimignano).

On ne doit pas quitter Orvieto sans y avoir admiré l'une des plus suaves peintures de Lippo di Memmo. C'est une *Vierge de merci*, longue et souriante, les mains jointes, dont un chœur d'anges ravissants soulèvent le manteau bleu doublé d'hermine (fig. 526). Sous les plis de ce manteau sont abritées deux confréries dévotes, les hommes à gauche, qui entourent le recteur de l'Œuvre, les femmes à droite, tous à genoux, le visage levé d'un air suppliant, avec une recherche curieuse du peintre pour varier les visages et les coiffures. Sur le socle étroit où la Vierge se tient debout, on lit la signature : *Lippus de Sena natus nos pixit amena.* La date manque à cette œuvre du peintre « né dans l'aimable Sienne », et peut-être faut-il la rapprocher, par le type des anges, des fresques que Simone, douze ou quinze ans après ses peintures d'Orvieto, doit laisser à la basilique d'Assise.

Mais retournons à Sienne, où Simone se marie en 1324; le voici beau-frère de Lippo, qui plus que jamais l'assistera dans son travail. Des peintures qu'il fait pour la loggia du Palais Communal, d'un saint Christophe qu'il remet à la Biccherna, d'un retable destiné au Palais du Capitaine du Peuple, il ne nous reste que des mentions d'archive. Nous apprenons qu'en 1326 il fait un voyage d'affaires, au service de la Commune, « avec un cheval et un domestique à pied », dans les terres d'Arcidosso et de Castel del Piano; et cela n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art, car Simone doit peindre au Palais de Sienne des vues de ces petites places fortes, qui lui seront payées en 1331, comme en 1328 on lui paie seize florins pour la peinture qu'il a faite de deux autres bourgades, Montemassi et Sassoforte. Mais il fait mieux que de représenter des forteresses soumises à la domination siennoise, il nous montre, dans la salle du Conseil, au haut du mur qui fait face à la fresque de la *Maestà*, le portrait du



Phot. Lombardi

FIG. 527. — GUIDORICCIO DI FOGLIANO DEVANT MONTEMASSI ET SASSOFORTE. FRESQUE DE SIMONE, AU PALAIS COMMUNAL DE SIENNE

vainqueur de Montemassi et de Sassoforte, le capitaine Guidoriccio di Fogliano, passant à cheval sur les terres conquises (fig. 527 et 528).

La fresque est d'une beauté surprenante et neuve. Comme décor, se profilant sur le ciel bleu, les deux places fortes aux murailles et aux tours crénelées. Le camp siennois est tout à droite, avec ses tentes et ses étendards, et des palissades aiguës se hérissent de lances. Au long de ces palis-



Phot. Lombardi

Fig. 528. — Guidoriccio di Fogliano. (Détail de la fig. 527.)

sades, tranquille et fier sur son cheval blanc magnifiquement caparaçonné, Guidoriccio passe, le bâton de commandement et les rênes en main. L'allure de l'homme et du cheval a une sécurité superbe, qui annonce les grands maîtres de la Renaissance florentine, Gozzoli, Uccello, Castagno ; c'est le type accompli du condottiere.

Que le même peintre à qui nous devons cette image d'audace et de force ait pu composer, cinq ans plus tard, en 1333, le poème infiniment tendre et féminin de l'*Annonciation* des Uffizi, cela paraît merveilleux. Ici encore, comme dans l'image guerrière, Simone s'est affranchi de tous

les souvenirs d'école, de toutes les entraves byzantines; il est vraiment le souverain maître de la grâce dans la peinture du xive siècle (fig. 529). Ce retable de l'Annonciation, destiné à la cathédrale de Sienne, en même temps qu'un autre tableau, dont les fragments ont été dispersés, est maintenant un des joyaux du Musée des Uffizi. La Vierge, assise sur un fauteuil de marbre à incrustations de mosaïque, vient de fermer à demi le livre qu'elle lisait, et se détourne, se replie sur elle-même, serrant de



Phot Anderson

Fig. 529. — L'Annonciation, avec les figures de saint Ansano et de sainte Juliette, par Simone et Lippo.
(Musée des Uffizi, Florence.)

l'autre main son voile, par un geste d'effarouchement qui lui donne une expression mi-pensive, mi-boudeuse. Devant elle, sur le fond de ciel d'or, s'agenouille l'ange ravissant qui apporte le message: *Ave. Gracia. Plena. Dominus. Tecum* (les lettres sont gaufrées sur le fond d'or en une ligne oblique allant de la bouche de l'ange au visage de la Vierge). Les grandes ailes aux plumes étincelantes s'éploient derrière lui; sur la dalmatique toute brochée d'or qui l'enveloppe flotte un manteau de soie rayée; sur ses cheveux blonds où luit un léger diadème, des rameaux d'olivier s'entrelacent et il tient à la main une branche de l'arbre pacifique. Entre la Vierge et lui, sur le sol, est posé un vase d'où s'élancent de grandes tiges de lis toutes fleuries. Et, dans le ciel d'or, du milieu d'un chœur

de chérubins ailés, la colombe divine descend vers Marie, tandis qu'en quatre médaillons des prophètes déroulent les parchemins où sont inscrites leurs visions. Les volets, encadrés isolément, montrent les figures en pied de saint Ansano et de sainte Juliette.

Ces volets doivent être l'œuvre de Lippo, dont la signature est accolée à celle de son beau-frère au bas du panneau central : *Simon. Martini. et Lippus. Memmi. Desenis. Me. Pincxerunt. Anno. Domini. MCCCXXXIII.* Rien n'a subsisté de l'ancien cadre gothique, pour lequel, ainsi que pour le travail des auréoles, Lippo reçut soixante-dix florins d'or; le prix total de l'œuvre étant de trois cent seize livres et dix-sept sols. C'est au seul Lippo vraisemblablement qu'il faut attribuer un beau retable dont les panneaux, démontés de leur cadre gothique, sont actuellement encastrés dans le mur du chœur de Sant' Agostino, à Sienne. Au centre est figuré le bienheureux Agostino Novello dans sa robe noire de moine, et, sur les côtés, en quatre petits compartiments, des épisodes de sa légende sont racontés avec une finesse de miniatures. De Lippo également est une gracieuse Madone à mi-corps, tenant avec tendresse l'Enfant dans ses bras, panneau finement ouvré, encastré, dans l'église des Servi, au-dessus de la porte qui du chœur conduisait jadis au couvent.

Les fresques d'Assise. — De 1333 jusqu'à 1339, nous n'avons à Sienne aucune mention de Simone; il est très vraisemblable que c'est alors qu'il exécuta ses grands travaux d'Assise. Depuis longtemps Giotto avait quitté la basilique de saint François; les fresques de l'église haute étaient terminées; dans l'église basse il restait à décorer une partie du transept et des chapelles. On a supposé non sans vraisemblance que ce furent le roi Robert et la reine Sanche, tous deux fort dévots et grands bienfaiteurs d'Assise, qui donnèrent mission à Simone de décorer la chapelle de saint Martin, fondée par le cardinal Gentile da Montefiore (lequel mourut en 1312 à Avignon). Cette chapelle est la première que l'on rencontre à gauche en pénétrant dans la nef. Pour la distribution des sujets et la proportion des figures, Giotto avait donné des modèles excellents dans la chapelle de sainte Madeleine; Simone ne pouvait mieux faire que de s'y conformer. Il peignit donc sous l'arc ogival de l'entrée de grandes figures de saints et de saintes debout deux par deux, sous des frontons trilobés, en des compartiments que divise une colonnette torse. Ce sont *saint François* et *saint Antoine*, *saint Louis roi* et *saint Louis évêque*, *sainte Madeleine* et *sainte Catherine*, *sainte Claire* et *sainte Élisabeth*. Les figures des saints sont énergiques et ardentes, et, en somme, assez giottesques par la simplification des traits et des draperies; mais le goût siennois triomphe aux figures des saintes. Madeleine a une démarche presque dansante, une façon si précieuse de tenir un pan de son manteau et de soulever le vase

d'aromates! sainte Catherine se retourne si fièrement, et sa robe fait de si beaux plis! Mais sainte Claire et sainte Élisabeth sont les plus pures



Phot. Anderson.

FIG. 530. — Sainte Claire et sainte Élisabeth. Fresque de Simone, dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

fleurs de l'art siennois (fig. 530). L'une s'en va lentement et suavement, dans sa robe monacale toute grise, dont elle écarte le manteau d'une main, tandis que de l'autre elle tient une branche de lis; et son visage, sous la

coiffe blanche et le voile noir, a toute la tendresse et l'énergie qui conviennent à une directrice d'âmes, tandis qu'elle jette un regard amical vers sainte Élisabeth qui la suit, rayonnante de beauté et de magnificence comme une jeune impératrice. Elle a des mules de satin blanc ourlé d'or, et une robe de soie jaune à raies noires, que recouvre une tunique flottante de pourpre et d'hermine ; des deux mains elle retient les plis de son manteau à traîne de velours vert, tandis qu'elle joue avec la chaîne d'or suspendue à ses épaules. Elle ne porte d'autre diadème que ses admirables tresses blondes, que serre un léger cercle d'or, et dans son nimbe, comme dans celui de sainte Claire, s'épanouit tout un parterre de roses.

L'outremer, qui fait à ces nobles images un ciel si riche et si profond, est prodigué partout dans la chapelle. Au revers de l'entrée, au-dessus de l'arc gothique, est dessinée une grande balustrade devant laquelle il y a une terrasse, et, dans le milieu, un élégant *ciborium*. Saint Martin y est debout, qui s'incline pour accueillir bénignement le cardinal Gentile, agenouillé dans un joli élan de vénération, après avoir posé son chapeau sur la balustrade. Puis, aux deux parois, la légende du saint est narrée en dix compartiments, tout le fond, derrière l'autel, étant occupé par des vitraux.

Ces fresques ont une grâce toute française, qui semble fraîchement issue de quelque missel de la cour des Angevins. Elles représentent : 1° *saint Martin qui partage son manteau avec un pauvre* ; ce pauvre en haillons et grelottant, qui est le Christ, est dessiné avec les lignes élégantes d'une figure de vase grec, comme aussi le cheval à la tête si intelligente ; — 2° *la Vision de saint Martin* (fig. 551), ravissant groupe des anges et du Christ, enveloppé du manteau du saint, qui se penchent au bord du lit où se modèle si bien, sous les draps, le corps abandonné du dormeur ; — 3° *son Investiture dans la chevalerie*, scène pittoresque et vivante, où l'artiste a commis, de gaîté de cœur, les plus énormes anachronismes, sans que nous en soyons le moins du monde choqués. C'est dans la loggia d'un palais du moyen âge que l'empereur Julien, la tête ceinte de lauriers (cela seul marque une recherche de l'antiquité romaine), ceint l'épée du jeune et charmant moine, tout absorbé dans une prière extatique, tandis qu'un serviteur lui attache les éperons. Un valet tient le heaume, un autre porte un faucon ; et il y a dans le fond de la salle un groupe de musiciens délicieux à regarder, surtout l'homme aux petits yeux bridés et malins dans un masque japonais, qui joue de la double flûte ; — 4° *son Renoncement au métier des armes* ; il montre une croix à l'empereur pour expliquer qu'il n'est plus désormais que le soldat du Christ. La scène se passe dans un paysage rocheux, où des soldats se pressent et s'agitent devant les tentes.

Ces quatre premières images de la jeunesse du saint servent de base à celles du second rang, qui le représentent dans sa vie épiscopale. C'est

d'abord : 5° *la Résurrection d'un enfant*; puis, 6° une image charmante du *Sommeil de saint Martin*, qu'un diacre touche respectueusement à l'épaule



Phot. Anderson.

Fig. 551. — La Vision de saint Martin.
Fresque de Simone, dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

pour lui rappeler qu'il doit célébrer la messe, tandis qu'un second diacre, agenouillé, lui présente le missel; 7° *saint Martin reçoit l'empereur Valentinien*, qui se jette à ses genoux, et l'embrasse avec supplication; 8° *la Messe de saint Martin* montre le miracle des anges qui couvrent d'un riche

manteau les bras du saint évêque, tandis qu'il élève l'hostie. Enfin, tout au sommet de la chapelle, les deux dernières compositions sont consacrées : 9° à la *Mort*, et 10° aux *Obsèques* du saint. L'influence de Giotto y est plus sensible que partout ailleurs, et il faut bien reconnaître que, dans ces scènes pathétiques, Simone, trop appliqué au menu détail et à l'illustration spirituelle, n'égale point la grandeur simple et la beauté décorative du maître florentin; de même que nous le verrons bientôt, dans le drame de la Passion, inférieur au sobre et tout classique Duccio.

Mais si l'on ne regarde que l'ensemble décoratif de cette chapelle, où les tons les plus précieux se marient si délicatement en une harmonie bleue et dorée, on sent profondément la pure volupté de ces formes lumineuses et joyeuses. La triple baie gothique, dont les vitraux ensoleillent l'étroit espace, est peuplée de figures de saints dont Simone a dessiné les contours, et dans la bordure de chaque fenêtre il y a des demi-figures enfermées en des niches gothiques, qui doivent compter parmi ce que le grand artiste a jamais peint de plus suavement inspiré; ce sont de vieux ermites, et des évêques, et de jeunes princes, tous nimbés, dont l'expression austère, énergique ou tendre, annonce les chefs-d'œuvre d'Orcagna et de l'Angelico.

Le déplorable entretien de la basilique laisse peu à peu se détruire ces merveilles sous l'infiltration lente des pluies; comme aussi les figures de saints que Simone, sur l'ordre assurément de Robert d'Anjou, peignit à l'angle du transept de droite, du côté de l'autel de sainte Élisabeth. Au-dessous du Crucifiement de Giotto, la paroi est entièrement gaufrée d'or, avec un semis de roses en relief et une bordure où des têtes d'anges se mêlent aux feuillages et aux fleurs. Sur ce tapis somptueux se détachent les figures de la Vierge et de l'Enfant, entre un roi et un prince nimbés, tous deux jeunes, tenant le sceptre et le globe; l'un doit être saint Louis; mais l'autre, vers qui se tourne l'Enfant pour le bénir, quel est-il? Les cinq demi-figures séparées par des colonnettes, sur fond d'outremer, que l'on voit au-dessous de l'admirable Résurrection de l'enfant de Suessa, par Giotto, représentent saint François et saint Louis de Toulouse, sainte Élisabeth et sainte Claire; enfin, un jeune saint inconnu qui tient une branche de lis. Il est de tradition que Lippo a collaboré ici; et pourtant le dessin si original et personnel de toutes les figures ne révèle qu'une seule main, celle du peintre de la chapelle de saint Martin; peut-être Lippo, ou encore Donato, se sont-ils contentés du travail des encadrements et des gaufrures.

Le voyage d'Avignon, l'amitié de Pétrarque, les dernières oeuvres et la mort de Simone, son influence. — Giotto était mort depuis peu, et Simone demeurait le roi incontesté de la peinture italienne. C'était le

temps où les papes exilés hors d'Italie se construisaient, sur les bords du Rhône, une ville destinée à substituer Rome et à paraître la citadelle indestructible de l'Église. Après les travaux dont Clément V et surtout Jean XXII avaient enrichi Avignon, il restait à Benoît XII d'édifier, en quelques années, l'énorme palais pontifical que nous connaissons, et, l'ayant terminé, de le faire décorer par les meilleurs artistes d'Italie. Ce fut donc Simone que le cardinal Annibal de Ceccano lui amena de Sienne. Le grand et vaillant artiste, qui venait à peine de rentrer dans son atelier siennois, le quitta une fois encore, et pour n'y plus revenir. Il emmenait avec lui sa femme Giovanna et son frère Donato; Lippo resta seul héritier de la tradition glorieuse.

Le temps n'a guère épargné les œuvres laissées par Simone sur notre sol, œuvres doublement précieuses cependant par leur beauté propre et par les leçons que la peinture française en reçut. Une seule fresque nous reste, très usée et délabrée, à l'entrée de la vieille église de Notre-Dame des Doms. Simone en avait décoré les faces intérieures du porche, qui regarde de son rocher, comme un temple grec, par-dessus les toits serrés des maisons, par delà les murailles crénelées et les tours, le flot jaunâtre et rapide du Rhône et les campagnes toutes frissonnantes du feuillage des oliviers. La fresque qui domine l'étroit portail est une image de *la Vierge* et de *l'Enfant* entourés d'anges. La composition n'a plus rien des ordonnances byzantines; elle est intime, familière et d'autant plus séduisante. La Reine des cieux est assise à terre, sur un coussin, la jambe droite repliée, la gauche relevée, pour faire un siège à l'Enfant Jésus, dont la pose calme, abandonnée, est exquise. Il serre de la main droite, bien fort, avec un geste de poupon, le parchemin déroulé où on lit : *Ego sum lux mundi*, et il regarde fixement devant lui de ses grands yeux clairs, si bien d'accord avec sa bouche mignonne et ses cheveux blonds frisés en légères boucles. La Vierge, blonde, est toute pure et maternelle, avec cette expression pensive que Duccio déjà avait su lui donner. Deux anges aux grandes ailes, d'un dessin exquis, s'agenouillent aux côtés de leur souveraine, derrière qui leurs mains respectueuses tendent un drap de pourpre et d'or; celui de gauche présente le donateur, évêque aux traits jeunes et fins, mains jointes, de qui la mitre est posée à terre. Le fond d'outremer est dégradé, les figures en partie ruinées; il ne reste, par endroits, que l'enduit de la fresque, sur lequel on distingue les traits rouges du dessin primitif.

C'est là peut-être, de toutes les œuvres de Simone, celle où il se montre le plus fidèle aux préceptes de la sculpture (car, à l'ordinaire, il est plus absolument peintre que Giotto); l'arrangement de sa Madone rappelle d'assez près Giovanni Pisano, ou, mieux encore, et pour n'avoir pas à chercher de modèles en dehors de Sienne, Tino di Camaino. Dans

un petit fronton triangulaire qui domine la voussure du porche (pareil à celui qui couronne le retable de Guido) apparaît le Christ bénissant, dont la figure émerge à demi des nues, tandis que six anges en adoration planent à ses côtés. Il tient dans sa main gauche le globe terrestre, où l'on reconnaît la forme des montagnes et des forêts; un manteau de pourpre recouvre sa tunique bleue; et ses cheveux et sa barbe, d'un blond roux, se détachent sur le relief d'un nimbe d'où jaillissent, en croix, de grands rayons d'or.

Une autre composition de Simone décorait encore, aux premières années du XIX[e] siècle, le porche de Notre-Dame des Doms; elle fut détruite en 1828, sans qu'il en ait subsisté la moindre trace. C'était un *saint Georges* à cheval, perçant le dragon, et devant lui se voyait à genoux la princesse qu'il délivre. Une tradition rapportée par Vasari, et dont il est malaisé d'établir l'origine, veut qu'en cette princesse Simone ait représenté l'amie de Pétrarque, la célèbre Laure de Noves. « Tout le monde le dict, personne n'en recherche ny n'en donne raison », écrit Valladier dans son *Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois* (Avignon, 1600), et il ajoute : « Or il est vray d'ailleurs que la peinture dont il est question, laquelle se trouve à l'entrée de Notre-Dame des Dons, a esté faicte sans doute du temps du pontificat de Jean 22, car les armoyries de la maison d'Annibal de Ceccano y sont, qui fut faict cardinal par Jean 22 à Avignon, l'an 1327, et y mourut l'an 1350, ayant achevé de bastir la grande tour de la Motte où est aujourd'hui le collège de la Compagnie de Jésus. Doncques luy a faict faire cette peinture que tous les grands maistres tiennent pour un chef-d'œuvre, et estaient ces trois en mesme temps à Avignon, Simon le peintre, Pétrarque qui fit faire la peinture et Annibal qui paya l'estoffe.... »

L'amitié de Pétrarque et la légende du portrait de Laure ont suffi, durant des siècles, à faire vivre le nom de Simone; nous nous contentons moins facilement aujourd'hui. On ne peut douter de la joie que ressentit le délicat artiste, un peu dépaysé dans la cour cosmopolite d'Avignon, à lier commerce avec le poète raffiné, le grand curieux des lettres antiques qui, après de nombreux et lointains voyages, s'était fixé (en 1337) dans sa solitude de Vaucluse, où il célébrait, en sonnets amoureux, la beauté de sa dame. Et il n'est pas moins certain que Simone eut mission de pourtraire la belle Laure, car Pétrarque l'en a remercié en des vers immortels (sonnet XLIX) :

Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
Onde questa gentil donna si parte;
Ivi la vide, et la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.

« Mais, certes, mon Simone fut au Paradis, d'où cette gentille dame est venue ; là il la vit et la peignit sur le papier, pour faire foi en ce bas monde de son beau visage. » Et, au sonnet L :

Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile....

« Quand vint à Simone la haute pensée qui, pour me servir, lui mit le stylet en main.... » « Il la peignit sur le papier », c'est donc qu'il en fit une miniature ; mais il peignit aussi « le stylet en main » ; et ne peut-on comprendre ici que c'est la pointe avec laquelle le fresquiste dessinait ses compositions sur l'enduit? Ce serait un argument pour l'authenticité du portrait de Notre-Dame des Doms ; quant à la miniature, que l'on a voulu bien des fois identifier, nulle trace non plus n'en est parvenue jusqu'à nous, bien que nous connaissions des miniatures de Simone, ou du moins une miniature, le frontispice du Virgile de Pétrarque, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan.

Quelles purent être les conversations du poète et du peintre, du premier des humanistes, féru au cœur de cet amour de l'antiquité qui animera bientôt toute la Renaissance italienne, et de l'imagier spirituel, tout nourri des vieilles traditions et des légendes du moyen âge? Les Lettres familières de Pétrarque, si éloquentes, si bavardes même, oserait-on dire parfois, sont muettes sur le commerce qu'il put avoir avec Simone ; et la seule mention que l'on y rencontre, après une dissertation sur Apelle et Phidias, Parrhasius et Polyclète, Zeuxis et Praxitèle, est une phrase banale et sèche que nous avons lue déjà, sur la laideur de notre peintre et celle de Giotto.

Subsiste-t-il des fresques de Simone sous le badigeon qui tapisse obstinément les salles mutilées du Palais des Papes ? On le saura peut-être un jour. Du moins nous connaissons, répartis entre divers musées, des panneaux à fond d'or, d'un minutieux et brillant travail de miniatures, qui datent des années d'Avignon. Tel est le petit retable dont quatre morceaux sont au Musée d'Anvers, un au Louvre, et le dernier au Musée de Berlin. Il fut longtemps conservé à Dijon, ce qui a pu sembler une preuve en faveur de son origine avignonnaise ; mais la meilleure preuve en est sa facture. Il comprend, sur deux panneaux séparés, l'Ange et la Vierge de l'*Annonciation* (à Anvers), puis quatre histoires de la Passion : la *Montée au Calvaire* (Louvre), le *Crucifiement* et la *Descente de Croix* (Anvers), la *Pietà* (Berlin). La gaufrure de l'or des petits panneaux où sont peints l'Ange et la Vierge est poussée aux dernières limites de la finesse ; peut-être fut-ce Donato que, à défaut de Lippo, Simone chargea de ce travail d'orfèvrerie. Les figures, qui ont un éclat et une fraîcheur admirables, l'Ange tout chatoyant d'or, de bleu et de rose, la Vierge un peu

boudeuse et maniérée, procèdent directement du charmant retable de 1333 ; mais elles sont loin d'en montrer l'esprit délicieux. Une autre petite *Vierge*, de mêmes proportions, sur fond d'or pareillement guilloché, fait partie de la collection Stroganoff (fig. 552) ; elle est assise à terre sur un coussin, comme la Madone de Notre-Dame des Doms, et se retourne avec une expression délicate et pudique qui fait songer à l'Angelico ; malheureusement, il manque le panneau correspondant avec la figure de l'Ange.

Les quatre histoires de la Passion ont, à côté de qualités indéniables d'exécution minutieuse et raffinée, des défauts flagrants de perspective et de proportion des figures. On en jugera très bien par le *Portement de Croix* du Louvre, où les personnages qui sortent de la porte de la ville sont plus grands que le Christ et les soldats du premier plan. Ce n'est point à l'art de Duccio, comme on l'a dit, que se rattachent ces compositions, mais bien à celui de Pietro Lorenzetti, dont Simone avait pu étudier à Assise les fresques de même sujet ; certaines figures d'enfants et de soudards viennent en droite ligne des fresques d'Assise : ainsi, dans le tableau du Louvre, le soldat qui repousse la Vierge, avec une si violente cambrure du corps. L'art de Duccio est tout autrement pondéré et harmonieux. Simone, comme Pietro Lorenzetti, recherche le pathétique, la gesticulation violente et passionnée. Ce manque d'équilibre apparaît surtout dans la *Mise au tombeau*, panneau très abîmé et repeint que le Musée de Berlin a acquis de la collection Paculty. C'est la composition sublime de Giotto, mais interprétée par les Lorenzetti (Ambrogio, nous le verrons, en avait fait un tableau célèbre), et surchargée encore de gestes et de cris par Simone.

Il est plus maître de lui, il redevient l'illustrateur incomparable dans un panneau de 1342, qui appartient au Musée de Liverpool : *Jésus enfant ramené à la Vierge par saint Joseph*. La Vierge, assise, un livre sur les genoux, accueille d'un geste de reproche l'Enfant auquel Joseph pose une main sur l'épaule et montre sa Mère de l'autre main ; il se tient droit, serrant son livre sur sa poitrine, avec une expression un peu fermée et dure, par où l'artiste s'est évidemment efforcé de traduire les paroles évangéliques : « Pourquoi me cherchiez-vous ? ne saviez-vous pas qu'il faut que je sois occupé à ce qui regarde le service de mon Père ? » (Luc, II, 49.) Mais quelle élégance dans le dessin des cheveux blonds aux longues boucles de Jésus et des cheveux gris de Joseph ! Quel incarnat fleuri des joues de la Vierge et de l'Enfant ! Le fond d'or, avec ses auréoles menues, ses arceaux gothiques et son cadre peint comme un émail, est demeuré presque intact sous un vernis moderne, et on lit, au bas du cadre, l'inscription : *Simon. De. Senis. Me. Pinxit. Sub. A. D. MCCC. XL. II.*

Deux ans plus tard, en juillet 1344, Simone mourait loin de ses amis

siennois, ayant laissé par testament à sa femme ses meubles et l'usage de sa maison, et pourvu à l'éducation et à l'établissement de ses neveux et nièces. Sitôt sa mort connue à Sienne, des obsèques furent célébrées en l'église de San Domenico, à laquelle, deux ans plus tard, dame Giovanna di Memmo remettait, en souvenir de son mari, un missel et un calice, estimés 19 florins d'or. Donato mourut à son tour en 1347, et nous ignorons combien d'années encore Lippo dut diriger l'atelier dont il avait le soin depuis 1339. La mémoire du plus illustre maître de l'école siennoise ne fut pas oubliée de sa ville natale, et son influence alla toujours s'élargissant au dehors. A la source de tendresse et de brillant esprit qu'il avait fait jaillir, les maîtres les plus délicats du XIVe siècle s'abreuvèrent; mêlé à l'influence plus dure du génie giottesque et la tempérant par sa suavité, l'art de Simone a permis l'éclosion du génie d'un Orcagna ou d'un Traini, et d'autre part il s'infiltre aux origines de la peinture ombrienne. Mais c'est par Avignon surtout que Simone a régné au delà des Alpes. Des peintres si nombreux qui travaillèrent au Palais des papes pendant le règne de Clément VI, plusieurs sont Italiens. C'est d'abord Matteo di Giovanetto de Viterbe, élève de Simone, auteur des fresques de la salle du Consistoire, des chapelles de saint Martial et de saint Jean, et de celles de la Chartreuse de Villeneuve. C'est encore un Pierre de Viterbe, un Ricone et un Jean d'Arezzo, un Giovanni di Luca de Sienne, un François et un Nicolas de Florence. Mais l'histoire de la décoration du palais d'Avignon, si mal débrouillée encore, n'appartient pas à ce travail. Nous y devinons seulement la force d'expansion de l'école siennoise; nous l'imaginons portée au loin par les largesses des papes, et nous sommes tentés d'en reconnaître la trace délicate jusqu'à Dijon, dans les panneaux exécutés pour les ducs de Bourgogne, et jusqu'en Bohême, à la cour de Charles IV, où l'Italie et la France mêlèrent leur civilisation.



Phot Lombardi.

FIG. 532. — La Vierge de l'Annonciation, par Simone. (Collection Stroganoff.)

Les frères Lorenzetti. Premières œuvres de Pietro. Les fresques d'Assise. — Tandis que l'exemple de Simone allait conquérir à la suavité siennoise quelques-uns des disciples de Giotto, deux élèves de Duccio, les frères Lorenzetti, introduisaient à Sienne l'enseignement du grand maître florentin, pour en tirer, en le mêlant à la tradition siennoise, les œuvres les plus originales et les plus puissantes. Pietro et Ambrogio, fils d'un certain Lorenzo ou Lorenzetto, sont des contemporains de Simone; peut-être même l'aîné, Pietro, l'a-t-il précédé de quelques années, car la première mention que nous ayons d'une peinture de sa main est de 1305.

C'est évidemment une œuvre de jeunesse; le paiement est insignifiant : une livre dix sous (et non 110 livres, comme le dit Milanesi). Mais il ne s'est rien conservé de lui qui soit antérieur à 1316, si nous devons tenir pour exacte l'inscription toute repeinte d'un grand retable non signé, jadis attribué à Buffalmaco, que possède l'Académie des Beaux-Arts de Florence. C'est une image en pied de la bienheureuse Humilité, de Faenza, fondatrice d'un couvent de l'ordre de Vallombreuse, aux portes de Florence. Treize petits compartiments (dont deux ont passé au Musée de Berlin) racontent son histoire, que Pietro put composer, si l'on peut dire, sous la dictée des nonnes du couvent, où Humilité venait à peine de mourir (en 1310). Aussi bien la jolie légende apparaît-elle toute empreinte du plus vif sentiment de nature et de réalité. Le paysage toscan encadre de ses arbres et de ses roches les petites maisons, les cloîtres, les chapelles gothiques où la sainte passe, bénissant et priant; elle cause familièrement avec ses nonnes, elle fait la lecture au réfectoire (c'est une image dont il semble que Fra Angelico se soit inspiré), elle guérit les malades. Un des panneaux de Berlin, qui se trouvait au centre du retable, représente la guérison d'une nonne, et les menus détails en sont délicieux, de ce réalisme à la siennoise, si vivant et simple, que Giotto même n'a pu comprendre : ce médecin qui se tient attentif à la porte de la cellule, examinant le sang de la malade, mais c'est déjà un petit tableau hollandais. Pietro réussit moins aux grandes figures; il a un dessin un peu étrange des visages, avec les yeux bridés, étroits, presque louches où on le reconnaît immédiatement. Mais quelle puissance concentrée et quelle intensité d'expression, quand sa fantaisie dramatique peut se donner carrière!

L'influence de Giotto sur Pietro Lorenzetti est manifeste dans le retable qu'il peignit, en 1320, pour la Pieve d'Arezzo, où l'avait mandé l'évêque Guido Tarlati. Ce retable, composé à la façon de Duccio, comprend une Madone avec l'Enfant, et de nombreuses figures de saints et de saintes, toutes à mi-corps en des compartiments isolés que dominent des pinacles; figures énergiques et robustes, un peu lourdes, plus florentines en somme que siennoises, et où les traditions de la fresque sont beaucoup plus sen-

sibles que celles de la miniature ; c'est Giotto et Duccio tout à la fois, ce n'est aucunement Simone.

Pietro se trouvait sur la route d'Assise, il s'y rendit ; du moins nous pouvons croire que c'est alors qu'il y fit un long séjour, où il entreprit de continuer, dans la basilique inférieure, l'immense décor laissé inachevé par Giotto. Le bras gauche du transept, au delà des magnifiques allégories qui dominent l'autel, n'avait pas encore de peintures; et comme Giotto



Phot. Anderson

Fig. 555. — La Cène. Fresque de Pietro Lorenzetti. dans la basilique inférieure de Saint-François d'Assise.

avait peint au bras droit les histoires de la Naissance et de l'Enfance du Christ, Pietro leur voulut donner pour pendant les histoires de la Passion. Ces fresques ne sont pas attribuées par Vasari à notre peintre; il les donne à Puccio Capanna, disciple de Giotto; mais le style de Pietro y apparaît avec une vigueur indiscutable, et la question est désormais hors de doute. Pietro divisa sa voûte en compartiments pareils à ceux de Giotto, les encadrant des mêmes rinceaux de feuillage et des mêmes quatrefeuilles où apparaissent les bustes douloureux de prophètes et de docteurs. Puis il répartit les scènes de la Passion de la manière suivante : six à la voûte : l'*Entrée à Jérusalem*, le *Lavement des pieds*, la *Cène*, le *Baiser de Judas*, la *Flagellation* et la *Montée au Calvaire*; une seule, mais quadruple des

autres, le *Crucifiement*, au mur qui fait angle droit avec la nef; et, sur le mur terminal du transept, les quatre dernières : la *Descente de Croix*, la *Mise au Tombeau*, la *Visite aux Limbes*, la *Résurrection* ; enfin, au mur qui donne accès au cloître, la *Mort de Judas*, une figure de *saint François*, et la scène des *Stigmates*.

Pietro s'était formé, comme les autres élèves de Duccio, à l'étude des admirables compositions du retable de Sienne : leur puissance décorative, leur sobriété harmonieuse les imposaient pour modèles de ses fresques. Il n'essaya point de se dérober à l'autorité de Duccio : trois de ses fresques, la Descente de Croix, la Mise au Tombeau, la Visite aux Limbes, ne sont en quelque sorte qu'un agrandissement, une mise au carreau des peintures du vieux maître, et la première atteint au sublime ; c'est une des œuvres les plus parfaites du moyen âge. Cependant, aux compositions de la voûte, son tempérament réaliste ne sut point se refréner; il surchargea son décor de détails vivants, passionnés, pittoresques, mais qui rompent l'équilibre et dispersent l'attention. Les architectures marquent une amusante recherche de l'antiquité mal comprise, surajoutée aux ornements gothiques; mais il a, dans sa recherche réaliste, de si heureuses rencontres! Ce sont, dans l'Entrée à Jérusalem, les gestes de tous ces enfants qui se dépouillent de leurs tuniques pour en faire un tapis devant le Christ, et l'inquiétude de l'ânesse et de l'ânon qui s'avancent en flairant le sol et les oreilles battantes; dans la Cène (fig. 535), ce coin de cuisine où les serviteurs essuient les plats, qu'un chien relèche, tandis qu'un chat dort pelotonné au coin du feu ; dans la Flagellation, le singe tenu en laisse par un enfant, et qui court sur la loggia ; dans la Résurrection, les attitudes des gardes endormis, de l'un desquels on pourrait dire qu'on l'entend ronfler, tant le raccourci de la tête rejetée en arrière, avec la bouche ouverte et les narines dilatées, est observé sur le vif.

Le type du Christ, fort inégalement rendu dans ces diverses fresques, devient d'une beauté poignante dans le grand Crucifiement. Comme aux fresques de la basilique supérieure, il apparaît de proportions colossales, le corps droit, la tête inclinée, les yeux fermés, les cheveux blonds flottant sur le ciel d'outremer, au milieu du vol éploré et tourbillonnant des anges. Les deux larrons, dont l'un est mort et l'autre se débat sauvagement, dominent à ses côtés la foule amoncelée sur le Calvaire. On ne se lasse point, dans cette fresque mutilée, qui a perdu tout un groupe de ses figures, d'analyser l'effort intelligent du peintre pour multiplier l'émotion du drame, varier à l'infini les gestes et les plis des visages, et garder, dans une agitation vertigineuse, l'unité de sentiment tragique qui se résume aux bras grands ouverts du Crucifié.

Au bas de la grande fresque, une gracieuse Madone, entre saint Jean et saint François, converse tendrement avec l'Enfant, et l'intention d'ex-

voto est marquée par le portrait et les armes, malheureusement presque effacées, d'un donateur. On serait tenté, en l'absence de tout document, d'attribuer cette peinture, pour ses qualités de douceur et de calme, à Ambrogio plutôt qu'à Pietro, ainsi que les figures voisines de saint Nicolas et des saintes Catherine, Claire et Elisabeth, tandis qu'une Madone, entre saint Jean Baptiste et saint François, au-dessus de l'autel de la cha-



Phot. Anderson.

Fig. 534. — L'Obédience de saint Louis d'Anjou.
Fresque de Pietro Lorenzetti, à Saint-François de Sienne.

pelle qui termine le transept, demeure sûrement de la main qui a peint les fresques de la Passion.

Fresques de Pietro et d'Ambrogio Lorenzetti a San Francesco de Sienne, a l'hopital de la Scala et a l'église des Servi. — Vasari, qui, pour avoir mal déchiffré la signature du retable d'Arezzo, donne à Pietro le nom de Laurati, et ignore les liens de parenté qui l'unissaient à Ambrogio, ne laisse pas de le louer de façon inusitée. Ghiberti, tout au contraire, ne soupçonne point l'existence de Pietro, mais il décerne à Ambrogio les éloges les plus enthousiastes. L'œuvre qui, plus que toutes autres, l'a conquis, ce sont les fresques de la salle du Chapitre, au Couvent des Frères Mineurs. Ce que l'on a pu sauver de ces fresques, en partie

détruites en 1517, justifie vraiment tous ces éloges. C'est en 1331, selon le chroniqueur Tizio, que les deux frères furent appelés à travailler à Saint-François. Le *Crucifiement*, que l'on attribue généralement à Pietro, a été détaché et encastré au mur d'une des chapelles du chœur de l'église. C'est une composition toute sculpturale, très proche de Giovanni Pisano, beaucoup plus simple et pondérée que la grande fresque d'Assise. Le Christ est de proportions plus massives; les saintes Femmes, saint Jean, le centurion et les quelques autres figures que l'on voit à mi-corps au pied de la Croix forment des groupes équilibrés à la façon de Giotto : seuls les anges qui tourbillonnent dans les airs avec des gestes de désespoir rappellent de très près ceux d'Assise, mais avec des formes un peu plus ramassées et trapues.

Les deux autres fresques, transportées dans une chapelle voisine, sont tout ce qui nous reste du cycle de peintures consacrées par Ambrogio (si nous devons nous en tenir aux assertions de Ghiberti), ou plutôt par Pietro, à la gloire de saint Louis de Toulouse et à l'histoire des martyrs du Maroc. « Là », écrit Vasari, « est figuré en quelle manière un jeune homme se fait frère, et en quelle manière lui et aucuns autres vont au Soudan, et là sont battus et condamnés aux fourches, et pendus à un arbre, et finalement décapités; avec le surcroît d'une épouvantable tempête. Et dans cette peinture, avec beaucoup d'art et de dextérité, il contrefit le bouleversement de l'air, et la fureur de la pluie et des vents dans l'agitation des figures : desquelles les maîtres modernes ont appris la façon et le principe de cette invention, par laquelle, pour autant qu'elle était encore inusitée, il mérita une infinie approbation. » Le jeune homme « qui se fait frère » n'est autre que saint Louis d'Anjou, et peut-être faut-il voir dans la commande de ces fresques franciscaines un nouveau témoignage de la dévotion du roi Robert. Cette scène de l'*Obédience entre les mains du pape* est une des plus nobles que l'on puisse imaginer (fig. 554). La bonté paternelle du pape, la soumission parfaite du jeune moine, l'attitude pensive et presque douloureuse du roi, la curiosité ou l'indifférence des cardinaux assis à leur banc, sont observées avec le sentiment le plus aigu de la réalité; et le groupe des spectateurs qui occupent le fond de la chapelle nous offre les plus pénétrantes études de physionomies, de gestes et de costumes. C'est un de ces tableaux qui, comme la fresque de Simone représentant la réception de saint Martin dans la chevalerie, nous ressuscitent l'âme du passé.

L'autre fresque n'est pas moins précieuse par la recherche du pathétique et de l'horreur. Nous assistons au *Martyre des Moines à Ceuta*. Le roi Miramolin, assis sur une estrade près de laquelle se tiennent ses ministres et ses officiers, ordonne le supplice des six moines, dont trois viennent d'être décapités à l'instant. Un bourreau taillé en Hercule rentre son

glaive au fourreau; un second s'apprête à trancher la tête du moine penché en avant, tandis que les deux autres, agenouillés tout auprès, le regardent avec effroi. Des enfants s'approchent des cadavres sanglants et leur jettent des pierres. Les grands naturalistes de la Renaissance florentine n'iront pas plus loin; il y a l'expression d'un Donatello et presque la science d'un Piero dei Franceschi dans ces attitudes extraordinaires, comme aussi dans ce décor tout oriental par le goût des costumes et des types.

Un fragment d'une autre fresque, des têtes de religieuses de la plus grande beauté, a été acheté par la National Gallery de Londres.

De petits panneaux, conservés à la Pinacothèque de Sienne, sont à rapprocher des fresques de San Francesco. Ils ont fait partie d'un retable exécuté en 1329 par Pietro pour les moines du Carmel, et l'un d'eux, qui représente *Honorius IV donnant le nouvel habit aux frères*, indique dans ses lignes principales la première des compositions ci-dessus décrites; il devrait suffire, semble-t-il, pour en faire restituer la paternité à Pietro. Les deux frères travaillent ensemble en 1335; ils signent de leurs noms réunis les fresques dont ils ornent la façade de l'hôpital, fresques relatives à la Vie de la Vierge, qui ont disparu au XVIIIe siècle. A l'église des Servi, Pietro a travaillé seul, ou il a dirigé le travail de ses élèves. Mais les images récemment dégagées du badigeon en deux chapelles du chœur ne témoignent plus guère que d'un zèle vraiment excessif à copier Giotto; ce sont de pauvres répétitions des fresques d'Assise et de Santa Croce que ce *Massacre des Innocents*, où du moins l'entassement, l'écrasement des mères et des enfants dans la cour que domine le balcon d'Hérode, et dont les issues sont gardées par des cavaliers impassibles, laissent une forte impression de sauvagerie et de détresse, et surtout que la *Mort* et l'*Ascension de saint Jean Évangéliste*, que la restauration moderne, il faut le reconnaître, a cruellement dénaturées.

L'ordre chronologique devrait introduire ici l'examen de quelques tableaux des deux frères; mieux vaut peut-être ne point les séparer des dernières œuvres dont la date nous est connue, et analyser dès maintenant le puissant décor qui a mérité à Ambrogio une place considérable et nouvelle dans l'histoire de l'art italien.

Les fresques de la salle de la Paix au Palais Communal de Sienne. — En 1337, au temps même où Simone a élu domicile à Assise, Ambrogio est appelé à travailler au Palais Communal de Sienne. Selon le chroniqueur Angelo Tura, il y aurait peint « au dehors » des histoires romaines; ce sont sans doute les huit histoires en camaïeu vert (*di verdeterra*), « fort proprement peintes », dont nous parle Vasari; et nous n'en savons pas davantage sur ce sujet. Mais nous voyons par les paiements de la Bic-

cherna, qui s'échelonnent jusqu'au 29 mai 1339, qu'il s'agit d'un très long et important ouvrage : c'est toute une salle en effet, destinée au Conseil des Neuf, dont Ambrogio a décoré les murs de fresques monumentales. Une harmonie très douce, un peu sombre, de tons bleus et fauves, caresse le regard à l'entrée dans cette longue salle, éclairée par une seule et large baie, au midi. Les fresques donnent l'impression que l'on avait déjà devant la *Maestà* de Simone, de tapisseries délabrées par endroits, où l'on distingue de grandes figures un peu hiératiques, et d'autres plus petites, mais vivantes et austèrement rythmées, et des maisons et des champs avec une infinité de sçènes où l'attention se perd. Mais on ne tarde pas à comprendre l'ordonnance générale, que de multiples inscriptions, selon le goût siennois, commentent pour le spectateur; et c'est en vérité tout un catéchisme politique que ce peintre extraordinaire, avec une infinie patience, avec l'érudition et l'ingéniosité la plus compliquée, a trouvé le moyen de rédiger sur trois murs.

L'idée première n'était point d'Ambrogio. La littérature et l'art des premières années du XIVe siècle avaient déjà rendu familières aux Italiens les figures symboliques du Bon et du Mauvais Gouvernement. Giotto, par deux fois, les avait incarnées en créations robustes tout animées de son admirable bon sens; et sa fresque du palais du Podestat, dont il ne nous reste que la description de Vasari, fut manifestement le modèle et l'inspiration d'Ambrogio Lorenzetti.

Mais la riche imagination siennoise, travaillant sur le champ florentin, y a fait lever toute la moisson des allégories. L'heure était propice aux rêves de bonheur. Les souvenirs de la famine récente et de la peste s'étaient évanouis. « La cité de Sienne », écrit le chroniqueur Tura, « était en ce temps-là en état de paix, de grandeur et de félicité, et la fortune était abondante pour la plupart. » L'accord régnait entre les redoutables familles des Tolomei, des Malavolti, des Salimbeni; et le Conseil des Neuf dirigeait avec justice et sagesse les affaires de la République. Ambrogio eut mission de célébrer ces gloires pacifiques, et voici ce qu'il imagina, peut-être sous la dictée de quelque rhéteur aristotélicien (fig. 555) :

Tout au long de la muraille qui fait le fond de la salle, il dessina une immense estrade profilée sur le ciel bleu. Du côté droit, cette estrade supporte une banquette gothique dont le dossier au centre se relève pour former un trône. Sur ce trône est assis majestueusement un vieillard aux traits énergiques, à la barbe et aux cheveux blancs, sorte de Charlemagne d'épopée, certainement imité de Giotto. Mais, pour que les Siennois ne puissent s'y méprendre, aux côtés de sa tête couronnée se lisent les lettres C. S. C. V. (*Comune Senarum Civitas Virginis*); son vêtement impérial, comme les armes de la ville, est mi-parti, ou, si l'on préfère, à mi-



Phot Alinari

AMBROGIO LORENZETTI _ LA PAIX

(Détail de la fresque du "Bon Gouvernement" au Palais Public de Sienne)

Librairie Armand Colin Paris



Phot Lombardi.

Fig. 555. — LE BON GOUVERNEMENT, FRESQUE D'AMBROGIO LORENZETTI, AU PALAIS COMMUNAL DE SIENNE.

corps blanc et noir; de sa main droite il tient le sceptre, de sa main gauche un écu rond où l'on distingue, entre deux anges, la Madone protectrice de Sienne. A ses pieds, sur une marche, est la louve romaine (emblème de Sienne à l'imitation de Rome) que tettent les deux jumeaux. C'est dans la même attitude, avec les mêmes indications que le représente la couverture d'un registre de la Biccherna, de l'an 1344. Au-dessus de sa tête planent dans les airs la Foi, la Charité, l'Espérance, dont Giotto, avant les Lorenzetti, avait composé les figures symboliques, ailées et couronnées. Puis, aux deux côtés du grand vieillard, dont la taille est double de la leur, six Vertus sont assises sur le drap brodé qui recouvre le banc. Des inscriptions nous les feraient connaître, si les détails de l'allégorie n'y suffisaient point. A gauche du Gouvernement, c'est-à-dire à l'extrémité droite de la fresque, voici d'abord la Magnanimité, en manteau blanc, qui tient une triple couronne et une coupe remplie d'or et d'argent; puis la Tempérance, en manteau vert, qui indique du doigt sur la clepsydre qu'elle soulève la fuite rapide du temps; et la Justice, en manteau rouge, qui de la main gauche tient une couronne, et de la droite un glaive dont elle appuie le pommeau sur une tête d'homme fraîchement coupée. A droite du Gouvernement siège d'abord la Prudence, figure âgée et sévère, voilée sous son diadème; elle tient sur ses genoux un bassin où brûlent trois flammes, au-dessus desquelles on lit : *Preteritum. Presens. Futurum*; puis la Force, en armure niellée, munie d'une masse et d'un large bouclier; enfin la Paix.

Cette dernière figure a donné son nom à la salle qu'elle emplit de son charme. Indolemment accoudée à un coussin brodé qui soutient son corps jeune et souple dont les formes sont moulées par une robe blanche aux plis flottants, ses pieds nus posés sur un bouclier et sur un heaume, elle rêve doucement, la tête appuyée sur une main, et de l'autre main elle tient un rameau d'olivier. A la différence de ses sœurs toutes coiffées de diadèmes, elle ne porte qu'une fine branche d'olivier mêlée aux tresses de ses cheveux blonds. C'est une vision de l'antiquité, pour qui Sienne déjà se passionnait. Ambrogio, si curieux de recherches classiques (n'avait-on pas récemment découvert à Sienne une admirable statue grecque, qu'il dessina, avant qu'elle fût détruite comme idole déshonnête et dangereuse?), eut certainement sous la main le parfait modèle de sa figure : elle se trouve au revers d'une monnaie romaine.

Sur la gauche de l'estrade se dresse un trône isolé. Une figure vêtue de pourpre et d'or y siège, les mains ouvertes et les yeux levés au ciel, où plane la Sagesse ailée. Nous l'avons déjà vue, cette noble figure, aux fresques de l'Arena; c'est encore la Justice, mais l'allégorie de Giotto s'est compliquée de toute la subtilité siennoise. Au-dessus de sa tête, la Sagesse tient un livre fermé et la poignée d'une balance dont les plateaux



Phot. Lombardi.

Fig. 536. — Les effets du bon gouvernement (partie de gauche). Fresque d'Ambrogio Lorenzetti, au Palais communal de Sienne.

sont suspendus à sa droite et à sa gauche. Deux anges en sortent, devant lesquels, de chaque côté, deux hommes sont à genoux; et d'un côté l'ange de la justice « distributive » (ainsi s'exprime l'inscription) couronne le bon prince et décapite le tyran, tandis que l'ange de la justice « commutative » prend de l'or dans la cassette du bourgeois, et des armes dans la main du noble; et on peut lire sur le ciel bleu les paroles dont Simone, dès 1315, faisait le message de sa *Maestà* : *Diligite justitiam qui judicatis terram.*

Un spectacle plus réel se déroule au bas de la grande estrade. Une dernière figure symbolique, de même taille que les Vertus qui font escorte au Gouvernement, se tient assise aux pieds de la Justice; elle a sur les genoux un énorme rabot où son nom est inscrit : *Concordia.* Et, pour justifier ce nom, elle réunit dans sa main deux cordes, une rouge et une blanche, qui sont fixées à la taille des deux anges justiciers, et elle les passe serrées ensemble à un citoyen, le dernier d'une procession de vingt-quatre bourgeois de Sienne, qui s'avancent lentement, tenant ces cordes d'une main, vers le trône du Bon Gouvernement, et l'extrémité des cordes est nouée au sceptre de la colossale figure. Enfin, il y a des cavaliers casqués et lance en main qui montent la garde autour de leur grand chef, et toute une cohorte de prisonniers misérables que l'on amène, les mains liées derrière le dos.

Ces figures de bourgeois de Sienne, aux physionomies si vivantes et distinctes, aux costumes de toutes conditions, ces prisonniers, ces hommes d'armes, voilà donc la réalité de chaque jour, et l'on sent combien ce grand peintre s'y complaît, au sortir des visions philosophiques et politiques imposées par un programme ambitieux. Certes notre Ambrogio est avant tout un beau peintre, et mieux qu'un « précurseur de la Renaissance », car voici que, dans la fresque voisine, il abandonne toutes les subtilités et tous les symboles pour ouvrir franchement, candidement, les yeux sur la nature et sur les hommes; et il réussit à nous raconter ce que personne avant lui n'avait songé à dire, ce que personne après lui n'osera aussi simplement présenter.

La fresque de la muraille voisine, à notre droite, qui est double en longueur de la précédente, est consacrée aux effets du Bon Gouvernement (fig. 556). Toute la vie de Sienne et du pays siennois passe devant nos yeux en scènes d'une fraîcheur charmante, moitié dans la ville et moitié dans la campagne. Plus rien ne subsiste des tâtonnements et des simplifications gothiques ; il semble que cent ans se soient écoulés depuis que Giotto essayait, aux fresques d'Assise, ces rudiments de paysage où déjà nous trouvions à nous réjouir. Avec une audace et une sincérité tranquilles, Ambrogio a regardé et tout noté devant lui. Il s'est placé à un point de vue un peu plongeant, près des remparts, au long d'une des grandes



Phot. Lombardi.

Fig. 557. — Les effets du bon gouvernement (partie de droite). Fresque d'Ambrogio Lorenzetti, au Palais communal de Sienne.

artères de Sienne, d'où s'ouvrent à chaque pas des perspectives nouvelles, et il a dessiné les rues étroites qui montent et s'entrelacent, les maisons massives d'où s'élancent de fines tours crénelées, les fenêtres à colonnettes de marbre, les toits de tuiles au-dessus des murailles roses ou grises, les balcons de bois sous lesquels vont nicher les hirondelles, et tout en haut, à gauche, le campanile noir et blanc et la vieille coupole de la cathédrale. Oui, c'est bien la Sienne que nous aimons aujourd'hui. Elle est vivante. Là-haut travaillent des maçons ; ici, près de nous, tout un peuple s'agite et vaque à ses affaires. C'est d'abord une noble dame, suivie de ses serviteurs, qui rentre au logis ; un page tient le cheval blanc par la bride, et deux jeunes femmes s'empressent à sa rencontre. Un peu plus loin, toute une troupe de grandes filles s'est joyeusement rassemblée à un carrefour, l'une joue du tambourin, les autres mènent une ronde gracieuse, les mains unies, chantant quelqu'une de ces douces poésies toscanes dont la tradition dure encore de nos jours. Sous des portiques de maisons, des oisifs sont attablés et jouent, des marchands étalent leurs denrées. Un paysan suivi de son âne s'est arrêté devant la boutique d'un cordonnier, et marchande une paire de bottes ; plus loin nous voyons par une fenêtre un professeur en chaire, et les élèves accoudés à leurs pupitres qui l'écoutent attentivement. Puis, sur un comptoir de planches, voici des fiasques dans leur étui de paille clissée, des fruits. Un écrivain public travaille en plein vent ; un tailleur accroupi est en train de coudre. Une jeune paysanne s'avance d'un pas rythmé, sa corbeille en équilibre sur sa tête ; une femme âgée la suit, portant dans ses bras un chevreau ; des hommes avec des mulets chargés de sacs débouchent de la porte de la ville, où la louve romaine, dressée sur une console de marbre, accueille le voyageur.

La porte franchie, le spectacle n'est pas moins pittoresque (fig. 557). Nous sommes dans la campagne, dont les petites collines ondulent à perte de vue, coupées de rivières et de lacs, pour se terminer en montagnes plus hautes, en sommets dénudés et ravinés dont plusieurs sont couronnés de villages et de tours. On songe aux paysages du vieux Breughel, ou aux miniatures des *Heures* du duc de Berry, tant apparaît vif et joyeux le sentiment de la nature rustique.

Sur la route qui de la porte descend en travers des champs, des cavaliers s'acheminent ; un seigneur et sa femme, avec leurs chiens, vont à la chasse ; un estropié mendie ; un paysan mène au marché son porc ; puis c'est une procession de mulets chargés qui montent la côte, tandis que leurs conducteurs causent avec animation, et toute une famille qui s'en revient de la ville, l'enfant perché sur le bât de l'âne ; enfin un pont, que les bêtes ont peine à passer.

D'un côté de la route, il y a des vignes que l'on sarcle ; de l'autre,

parmi les enclos et les villas, on reconnaît toutes les occupations champêtres, labour, semailles, moisson, battage du blé ; les oliviers et les vignes alternent sur les pentes ; voici, à l'ombre des chênes, une gardeuse de porcs, et même, tout là-bas, sur ce monticule en friche, un pauvre lièvre qui détale, poursuivi par des chiens. Mais tout cela, nous le voyons encore aujourd'hui, dès que nous mettons le pied dans la campagne siennoise ; et il faut, pour nous arracher à l'impression de réalité moderne, qu'Ambrogio revienne à ses chères allégories, pour nous montrer dans les airs la Sécurité qui passe, génie féminin ailé dont un pan de draperie enveloppe les jambes, et qui tient d'une main une potence où un cadavre est suspendu, et de l'autre un grand cartel empli de paroles réconfortantes : « Que sans peur tout homme franc chemine — et qu'en travaillant chacun sème — tant que ce gouvernement maintiendra cette dame en seigneurie — qui a enlevé aux coupables tout pouvoir. »

Au mur de face, en contraste avec la riante idylle siennoise, Ambrogio a représenté le Mauvais Gouvernement et ses effets. Au lieu de l'impérial vieillard qu'entourent les Vertus débonnaires, il nous montre la Tyrannie, colosse féminin à la tête cornue, aux yeux louches, aux crocs menaçants ; elle porte une armure sous son manteau rouge, et tient un poignard et une coupe de poison ; un bouc étendu à ses pieds la regarde amoureusement, et sur sa tête flottent dans les airs la Superbe (avec un joug et un poignard), l'Avarice (avec un crochet et une bourse), et la Vaine Gloire (avec un miroir et un roseau). Auprès d'elle, sur l'estrade que dominent un mur crénelé et les tours d'une ville forte, les Vices qui la servent sont assis. A sa droite la Fraude, aux ailes de chauve-souris, tient en ses griffes aiguës un bâton recourbé ; la Trahison a figure virile et paisible, mais cache sur ses genoux un dragon affublé d'une peau d'agneau ; la Cruauté, vieille femme décharnée en haillons noirs, serre par la gorge un petit enfant, qu'elle menace d'un serpent. A sa gauche, la Fureur, centaure à tête de sanglier, s'avance, un poignard et une pierre dans les mains ; la Division, vêtue de blanc et de noir, avec les mots *Si* et *No* (*oui* et *non*) inscrits sur sa poitrine, s'occupe à scier une planche ; et la Guerre enfin, casquée et cuirassée, brandit une arme qu'on ne peut reconnaître, et s'abrite d'un bouclier.

Devant l'estrade continue la parodie sinistre des paisibles scènes voisines. La Justice, dépouillée, les pieds nus hors d'un linceul, garrottée, étranglée, gît contre le marchepied du trône ; des soldats se disputent ses vêtements, et des enfants jouent avec les débris de ses balances dispersés sur le sol. Puis, comme tout à l'heure, nous passons de l'allégorie aux scènes réelles. Voici encore la ville, mais désolée par la guerre et le pillage ; des maisons sont éventrées, abattues ; dans la campagne, maraudeurs et mauvais soldats errent librement, rançonnant les paysans, saisis-

sant les femmes : plus loin on distingue un incendie, allumé par quelque « compagnie d'aventure ». Et dans les airs, où planait tout à l'heure la Sécurité, voici la Crainte, *Timor*, figure décharnée et sanglante qui brandit un glaive et un cartel où nous lisons : « Pour vouloir le bien particulier en cette terre — soumise est la Justice à la Tyrannie — aussi par cette route — ne passe aucun sans doute de mort — car on pille au dehors et au dedans des portes. » Figures et inscription que l'on devine plus qu'on ne les voit, toute cette fresque du Mauvais Gouvernement étant affreusement ruinée.

Le génie créateur et synthétique de Giotto avait, nous l'avons vu dans l'étude des fresques de l'Arena, condensé en deux petits panneaux, on pourrait dire en deux bas-reliefs, l'essence de la grande leçon dont Ambrogio Lorenzetti n'a voulu négliger aucun détail ; et nulle part on ne saurait mieux apprécier tout ce que la riche imagination siennoise a été capable de broder sur un thème aussi neuf. Ailleurs, aux sculptures du monument de l'évêque Tarlati d'Arezzo, ou dans la fresque disparue de Taddeo Gaddi au Marché Vieux de Florence, ou dans celles, également détruites, de la salle de la Ragione à Padoue, on voyait aussi les mésaventures du Gouvernement, mais toujours sous le voile d'allusions symboliques. Ici le discours philosophique (développé par de longues inscriptions), tout ample et diffus qu'il apparaisse, ne cherche pas à étouffer la réalité : et ces peintures où Ambrogio raconte avec une verve inlassable les joies et les souffrances de son pays, demeurent les plus belles visions d'histoire, les plus vivantes chroniques de l'Italie du moyen âge. Il les a jugées dignes de perpétuer sa mémoire à jamais, et comme Simone avait signé, proche de là, sa grande image de la Madone triomphante, qui était, elle aussi, un appel à la concorde et à l'amour de la justice, il a inscrit fièrement son nom au bas de la fresque centrale : *Ambrosius Laurentii de Senis hic pinxit utrinque.*

Il faudrait des pages encore pour expliquer les frises dont Ambrogio a encadré ses poétiques compositions : les médaillons en camaïeu vert de la frise inférieure contenant des figures à demi effacées du *Trivium* et du *Quadrivium*, ainsi que des images, tout à fait détruites, de tyrans de l'antiquité ; ceux de la frise supérieure, d'une peinture infiniment riche et variée, complétant ce vaste symbolisme par les emblèmes des Saisons, du Soleil et de la Lune, de l'Empire, du Saint-Siège et de la France, parmi des images plus petites des signes du Zodiaque. Rien de plus charmant, de mieux épanoui que cette figure de l'Été, jeune fille couronnée de fleurs, qui tient une faucille et une gerbe de blé et de pavots : rien de plus réaliste que cet Hiver, bourgeois encapuchonné qui tient une pelote de neige, pendant qu'autour de lui tombent les blancs flocons.

Non loin de Sienne, à Asciano, dans une salle haute de la maison

Bargagli, un élève d'Ambrogio a peint au plafond de pareilles images des Saisons, accompagnées d'inscriptions. Dans la salle voisine, les murs sont ornés des fresques les plus curieuses, avec des figures de héros antiques, autour de l'image (prise au roman de Barlaam) de l'homme qui mange un rayon de miel, paisiblement assis dans un arbre dont deux souris, l'une blanche et l'autre noire, le Jour et la Nuit, rongent les racines; ailleurs voici le Jugement de Salomon et l'image de Daniel, et, ce qu'il faut noter surtout, comme trait caractéristique de tout ce symbolisme, le buste d'Aristote, encadré de quatre héros inconnus et des quatre Vertus cardinales, avec, près de la voûte, des armoiries de nobles chevaliers.



Phot. Lombardi.

Fig. 558. — Madone d'Ambrogio Lorenzetti, au Séminaire de Saint-François de Sienne.

Autres fresques et tableaux d'Ambrogio et de Pietro Lorenzetti. — Les fresques d'Asciano sont encore inédites; inédites aussi celles, si précieuses, de la petite église de San Galgano à Monte Siepi, sur le territoire de Chiusdino. On y voit l'*Annonciation*, deux histoires de la vie de *saint Galgano* (la célèbre église abbatiale dédiée au saint est proche de là), enfin une composition mystique comparable aux plus belles d'Ambrogio. La Vierge et l'Enfant sont sur un trône au pied duquel Ève est couchée, tenant le fruit du péché, une figue, et une inscription un peu étrange en l'honneur de la Rédemption. Des anges charmants présentent à la Reine des Cieux des corbeilles de roses et de lis; et toute une cohorte de saints, papes, évêques, moines et laïcs, la supplient à genoux avec une expression de tendre adoration. Des bustes de saints anachorètes ornent la voûte. Une *Allégorie de la Rédemption*, retable de composition analogue, est conservée parmi les primitifs italiens du musée d'Altenburg.

Cette même tendresse profonde et pure, que Giotto n'a jamais atteinte,

Ambrogio l'exprime délicieusement en quelques tableaux de Madones. Un des plus anciens est le beau retable conservé à Massa Marittima, où les figures de la Charité, de l'Espérance et de la Foi (presque semblables à celles que nous venons de voir dans l'allégorie du Bon Gouvernement) sont assises par ordre de prééminence, la Charité tout en haut, sur les marches du trône où la Vierge embrasse l'Enfant. Des anges les entourent, jouant d'instruments de musique, ou leur jetant de l'encens et des fleurs, ou encore, par une imagination exquise, formant avec leurs ailes dressées comme un dossier de leur trône. Et les saints, les patriarches, les docteurs aux auréoles fleuries se pressent autour d'eux. Un tout petit tableau de la Pinacothèque de Sienne a quelque chose de plus céleste et de plus lumineux encore. Ailleurs, les figures sont trop romaines peut-être, volontairement alourdies, comme celles de Giotto, par un désir d'exprimer la majesté et la puissance. Ainsi dans un retable à panneaux distincts, où l'image de la Vierge est encadrée de celles, à mi-corps, des saintes Madeleine et Dorothée, cette dernière admirable de grâce et de robustesse tout ensemble (il y a, au musée du Mans, une jeune sainte, d'Ambrogio, délicatement parente de celle-ci). Aux extrémités du retable, saint Jean Baptiste et saint Jean Évangéliste sont debout, et une composition poignante de la *Pietà*, inspirée de Giotto, mais déjà voisine de l'Angelico, forme gradin.

Parmi d'autres panneaux qui mériteraient tous d'être cités, un, du moins, va nous montrer tout ce que l'école siennoise, grâce à Ambrogio, a su apporter dans le domaine mystique inconnu à Florence. C'est la Madone qui allaite, *Madonna del latte*, du séminaire de Saint-François, à Sienne (fig. 538). Cette image de la douce maternité de la Vierge, que la fresque de la catacombe de Priscille présentait à la dévotion chrétienne dès le second siècle, avait été supplantée peu à peu par la *Maestà*, par la Madone triomphante. Mais un règne plus humain a recommencé, avec les Madones françaises du XIII[e] siècle. Ambrogio a-t-il connu quelqu'un des délicieux ivoires français, ou telle sculpture de Giovanni Pisano qui en procède bien fidèlement, ou plus simplement n'a-t-il pas regardé auprès de lui, s'est-il contenté de peindre, comme le feront bientôt les artistes de tous pays, une jeune femme, une jeune mère, qui se penche sur son poupon demi-nu, et le tient des deux mains contre le sein qu'il presse, en se retournant d'un mouvement brusque des pieds et de la tête, le regard étonné et si vivant? Les images de la catacombe de Priscille et du séminaire de Sienne se rejoignent à douze siècles de distance, et déjà elles annoncent Raphaël; mais dans l'expression de la Madone siennoise il y a quelque chose de grave et de triste en même temps que de tendre qui, dans son imperfection même, nous touche profondément.

En 1340, Ambrogio peint, au mur de droite de la grande loggia du

Palais Communal, une noble et solennelle Madone, entourée, nous apprend le chroniqueur Angelo Tura, des Vertus cardinales; mais de cette fresque toute détériorée il ne subsiste plus que l'image de la Madone. Enfin, en 1344, il compose, pour la *Sala dei Donzelli*, au même Palais, une *Annonciation* (maintenant à la Pinacothèque de la ville) où la lourdeur des figures est portée à l'extrême, comme dans les tableaux contemporains de Taddeo Gaddi, l'élève et l'ami de Giotto.

Les Madones de Pietro ne valent point, pour l'émotion et la tendresse, celles d'Ambrogio. La *Maestà* du musée des Uffizi, qui est signée et datée de 1340, procède assez fidèlement du retable de Duccio; et il y a, à la Pinacothèque de Sienne, une *Assomption* sur fond d'or, d'un raffinement de travail prodigieux, où les figures d'anges sont ravissantes. Quant au tableau de la *Naissance de la Vierge*, daté de 1342 (à l'OEuvre du Dôme), ses qualités d'exécution parfaite n'empêchent point que l'on ne soit choqué des proportions trop lourdes de la figure de sainte Anne.

En cette même année 1342, Ambrogio peint un curieux tableau, la *Présentation au Temple*, qui a passé du couvent de Monnaguese de Sienne à l'Académie de Florence. C'est une œuvre dont l'exécution extraordinaire suffirait à justifier le jugement de Ghiberti, mettant Ambrogio au-dessus de Simone et de tous les autres par sa science. Il y a, dans le décor du Temple, avec sa polychromie de marbres et de vitraux, dans les silhouettes sculpturales des figures, un esprit à la Mantegna; et vraiment on aimerait à croire que Mantegna a pu connaître ce tableau de son prédécesseur siennois, sinon dans l'original, au moins dans l'une des imitations assez nombreuses qui en furent faites (le Louvre en possède une, de Bartolo di Maestro Fredi). Dix ans plus tôt, il avait composé ce retable de saint Nicolas, dont il ne reste plus que quatre petits panneaux (à l'Académie de Florence), illustration spirituelle de la Légende Dorée, où abondent les détails charmants et les gestes pris sur nature.

A n'admettre qu'une part seulement des récits de Vasari, l'activité des deux frères fut merveilleuse. Que de peintures perdues, depuis les fresques de Pietro à la Pieve d'Arezzo jusqu'à cette mappemonde peinte sur toile par Ambrogio, en 1344, pour le Palais Communal de Sienne, et dont la cosmographie, écrit Vasari, était parfaite pour le temps! Mais, parmi les œuvres attribuées par Vasari à Pietro, il en est une dont la réputation s'est attachée à son nom, et qu'il semble difficile de lui retirer, la grande fresque des *Anachorètes*, au Camposanto de Pise. Nous verrons bientôt ce qu'il faut en penser, ainsi que des fresques voisines, le *Triomphe de la Mort* et le *Jugement dernier*; il paraît certain, quoi qu'en aient pu dire Crowe et Cavalcaselle, que les célèbres compositions, toutes trois évidemment d'un même maître, n'appartiennent pas aux Lorenzetti; les

types n'en sont point siennois, mais bien pisans. Ce qui explique et justifie presque l'erreur de Vasari, ce sont les analogies avec d'autres œuvres de Pietro, c'est le génie tout siennois de ces immortelles peintures. Il existe, au musée des Uffizi, un panneau fort abîmé et repeint, mais que l'on peut, avec grande vraisemblance, attribuer à notre artiste, représentant aussi, avec un luxe merveilleux d'inventions, les histoires des *Anachorètes de la Thébaïde*. Ce n'est nullement, comme on l'a souvent cru, une réduction ou un projet de la fresque de Pise; toutes les petites scènes en sont différentes, et reproduites d'ailleurs de miniatures ou de tableaux byzantins. Mais, en dehors de cette œuvre, un peu contestable, il en demeure une autre, beaucoup moins connue, et d'authenticité assurée, où Pietro Lorenzetti a résumé en un étroit espace la plus sublime poésie religieuse du moyen âge. C'est un *Triomphe de la Mort*, ou, si l'on veut, une *Allégorie du Péché et de la Mort*, conservée à la Pinacothèque de Sienne, et provenant de ce couvent de Monnagnese, où Vasari nous dit qu'Ambrogio avait « peint et terminé une histoire avec une nouvelle et belle composition ». Il a voulu parler, sans doute, de la *Présentation* des Uffizi; mais si jamais composition fut nouvelle et belle, c'est la peinture à demi effacée et non restaurée, fort heureusement, de cet humble panneau.

L'histoire de la faute, le prologue du drame, s'entrevoit dans le lointain, sur la gauche de la scène; toute cette légende du Paradis terrestre est traitée selon la donnée des miniatures byzantines et carolingiennes. Mais voici que l'homme et la femme sortent du Paradis légendaire, et la Mort s'élance pour leur montrer la route; le meurtre d'Abel termine ce premier acte. Le second représente le triomphe de la Mort. Sur le sol gît un amas lamentable de cadavres; tous ont été fauchés, pape, empereur, cardinal, clercs et laïcs, et guerriers en armure; et au-dessus d'eux, sur la Croix, le Rédempteur lui-même agonise, tandis que la Mort aux ailes noires brandit audacieusement sa faux contre Celui en qui est la vie : *Mors et Vita duello — conflixere mirando*. Un prophète, un anachorète, un maître ès arts nous présentent de grands cartels d'où malheureusement toutes inscriptions ont disparu. Plus loin passent les heureux de la vie, jeunes et riches seigneurs, nobles dames qui se penchent avec effroi vers les cadavres soudain rencontrés, et vieux mendiants aussi qui se rattachent obstinément à vivre. Sur la droite, comme dernier acte, éclatent les splendeurs et les terreurs du Jugement.

Il n'est pas excessif de dire que tout l'esprit des grandes allégories pisanes, tout l'enseignement religieux et moral donné par les prédicateurs du XIVe siècle, se trouve condensé en cette peinture si brève et si forte. Les fresques de Pise nous apparaîtront tout à l'heure comme l'illustration magnifiquement éloquente du thème proposé par Pietro

Lorenzetti. Mais ces fresques sont de date postérieure à la grande peste de 1348, qui décima affreusement la Toscane; et comme, après 1344, nous ne rencontrons nulle part mention des deux Lorenzetti, nous pouvons supposer que ces glorieux fils de Sienne disparurent en cette année terrible qui marque une limite au premier essor du génie toscan.

III

LA PEINTURE TOSCANE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE

Les premiers disciples de Giotto. — La moisson nouvelle qui avait levé au champ de la peinture italienne était mûre; les ouvriers vinrent de toutes parts. L'œuvre immense et généreuse de Giotto, de Simone, des Lorenzetti, offrait à l'activité de leurs imitateurs une pâture inépuisable; aux merveilleux efforts, aux innombrables découvertes répondirent une fidélité monotone et une patience servile. Peut-être semblait-il au premier moment que tout fût dit, et qu'il ne restât plus qu'à redire. Giotto avait imposé avec une telle autorité son interprétation des thèmes religieux ou moraux, qu'il eût paru d'une audace impertinente de chercher ailleurs; et tel prince ou tel couvent qui n'avait pu obtenir une œuvre originale du maître, s'estimait heureux d'en recevoir la traduction plus ou moins enjolivée. Ainsi allait se former un second byzantinisme, moins despotique assurément que l'ancien, mais redoutable encore au jeune essor de l'art italien, si de nouvelles et puissantes influences n'avaient suscité des créations inattendues. Ce mouvement d'art, comme les précédents, sort des cloîtres : après les bénédictins, qui ont inspiré l'art romain aux XIIe et XIIIe siècles; après les franciscains, qui ont préparé la grande réforme de Giotto, les dominicains, maîtres de la science et directeurs des âmes parmi les tourmentes du XIVe siècle, demandent aux peintres d'exprimer en formes sensibles les plus redoutables problèmes de la vie : au Camposanto de Pise, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, ils dictent en quelque sorte les grandioses allégories qui sont comme une transcription de leurs sermons et de leurs traités de théologie ou de morale.

L'enseignement de Giotto se propage à Florence par ses héritiers directs, dont le premier est son filleul Taddeo, fils de Gaddo Gaddi, le collaborateur des marbriers romains Torriti et Rusuti; la souche puis-

sante des Gaddi demeurera verte et florissante durant tout le XIVe siècle. Nous avons vu que l'aîné des enfants de Giotto, Francesco, s'était fait inscrire à la Confrérie des peintres florentins en 1341; il a probablement, après la mort de son père, reçu les leçons de Taddeo. Agnolo et Giovanni Gaddi, les fils de Taddeo, continuent, jusqu'à la fin du Trecento, avec Giovanni da Milano et Giottino, la tradition qu'un de leurs élèves codifiera. Ne pouvant étudier ici que les œuvres qui ont marqué leur trace dans le développement de la peinture italienne, il nous suffira de nommer quelques-uns des disciples de Giotto qui l'ont accompagné dans ses voyages : c'est Bernardo Daddi, de qui il y a à l'église d'Ognissanti et à l'Académie des Beaux-Arts de Florence deux Madones gracieuses, signées et datées de 1328 et de 1332, et d'autres tableaux à Sienne, à Londres, à Altenburg, à Berlin; on a pu lui attribuer avec vraisemblance les fresques du chœur de la chapelle de l'Arena, à Padoue; il meurt avant 1348, laissant un fils, Daddo, inscrit lui-même à la Compagnie des peintres en 1368. C'est encore Pacino Buonaguida, Pietro et Giuliano da Rimini, qui ont dû travailler aux fresques d'Assise; il y eut en Romagne toute une école giottesque, avec ces peintres de Rimini, avec Guglielmo et Baldassare da Forli, Pace da Faenza, école à laquelle on peut rattacher des cycles importants de fresques, comme ceux de Santa Maria in Porto de Ravenne, ou de Santa Maria di Pomposa. Puccio Capanna fut aussi, peut-on croire, des compagnons de Giotto à Assise, quoiqu'il ne soit guère possible de lui laisser, sauf à Pistoie, aucune des nombreuses œuvres que Vasari lui attribue; et quant à Buonamico Buffalmacco, inscrit en 1351 à la Confrérie des peintres de Florence, son nom est défendu contre l'oubli par le récit plus ou moins authentique de ses innombrables facéties. Vasari fait grand état d'un Stefano Fiorentino, lequel, selon Baldinucci, aurait été le propre petit-fils de Giotto; mais de toutes les fresques qui lui étaient attribuées, aucune n'a été conservée qui puisse lui assurer une personnalité distincte, et justifier le titre de « singe de la nature » que lui donne l'écrivain des *Vite;* à moins qu'on ne lui restitue l'intéressante peinture que l'on peut voir dans une maison sise au numéro 83 de la via Ghibellina, à Florence, et qui représente, avec des détails allégoriques tout pénétrés de l'esprit de Giotto et des Lorenzetti, l'*Expulsion* (en 1343) *de Gautier de Brienne, duc d'Athènes*. Les peintres de Bologne, Vitale et Andrea, Simone dei Crocefissi, Cristoforo, mêlent à la tradition de Giotto une certaine suavité qu'ils doivent, comme les Siennois et les Ombriens, à la pratique de la miniature; il ne faut pas oublier que Franco Bolognese fut l'élève d'Oderisi de Gubbio, et que Dante les a célébrés l'un et l'autre comme honorant « cet art que l'on appelle enluminer à Paris ». Partout, au nord de l'Italie, à Modène, à Ferrare, à Padoue, à Vérone, les hésitations, les balbutiements du début

ont fait place à un langage paisible et clair: l'Évangile de Giotto est devenu la loi de la peinture italienne.

A Naples, où les influences siennoises, dérivées du retable de Simone, étaient venues se superposer aux influences romaines, importées par Cavallini et ses élèves, il ne semble pas que Giotto, pendant les quatre ans qu'il y passa, de 1328 à 1333, sur la requête du roi Robert, ait réussi à fonder une école. A part un fragment de peinture ruinée à Santa Chiara, Naples n'a rien conservé du maître, qui avait peint au château royal les images des hommes et des femmes illustres, admirées par Pétrarque (ces hommes illustres, les neuf *preux*, étaient Hercule, Samson, Salomon, Achille, Hector, Énée, Pâris, César et Alexandre). Les curieuses fresques qui représentent les *Sept Sacrements* dans l'église de l'Incoronata sont d'un artiste local, plus inspiré de Sienne que de Florence. Et c'est sans doute à quelques-uns de ces artistes napolitains, dont nous ne connaissons que les noms, Gennaro di Cola, Roberto di Oderisio, Stefanone, Francesco di Simone, Colantonio di Fiore, qu'il faut attribuer le vaste décor peint de Santa Maria di Donna Regina, l'église des clarisses, fondée par la reine Marie de Hongrie, qui voulut y avoir son tombeau. Ce décor, commencé peut-être avant 1326, au temps où Tino di Camaino sculptait la tombe de la reine, fut continué par des mains différentes. Il comprend un grand *Jugement dernier*, les scènes de la *Passion du Christ*, l'*histoire de sainte Élisabeth de Hongrie*, et les *légendes des saintes Agnès et Catherine*. L'influence de Cavallini, assez sensible dans les plus anciennes fresques, n'est plus reconnaissable dans les dernières; le dessin d'ailleurs apparaît assez pauvre et semble dénoter une époque postérieure à l'œuvre de Tino.

Taddeo Gaddi. — L'œuvre principale qui nous permet de juger des ambitions de Taddeo Gaddi et de sa valeur comme interprète et continuateur des leçons de Giotto, est le décor à fresque de la chapelle Baroncelli, à l'extrémité du transept droit de Santa Croce. La chapelle, commencée en 1332, était terminée en 1338, peu après la mort de Giotto, auquel il est vraisemblable que l'on dut s'adresser d'abord pour ce travail. Taddeo y représenta l'histoire de la Vierge, comme son maître l'avait composée à l'Arena, depuis l'*Expulsion de Joachim* jusqu'à l'*Adoration des Mages*. Les premières scènes ont de la grâce et une certaine simplicité; il y a dans la fresque de la *Naissance de la Vierge* un groupe de servantes, dont l'une porte sur la tête une grande corbeille et fait songer à une des plus charmantes figures de Ghirlandajo, dans ses fresques de Sainte-Marie-Nouvelle. La *Présentation de la Vierge au Temple* (fig. 539) est une composition beaucoup plus savante et compliquée, où Taddeo a fait œuvre personnelle; mais le décor architectural somptueux n'empêche point que l'on ne soit choqué des disproportions singulières des figures;

leur longueur et leur gonflement hydropique, où l'artiste cherche à exprimer son idéal d'élégance, n'aboutissent qu'à une sorte de caricature. Cela est particulièrement sensible dans la scène du *Mariage de la Vierge*, d'ailleurs très agitée et vivante. Cette exagération de l'ampleur et de la robustesse apparaît vers le même temps dans les dernières peintures d'Ambrogio Lorenzetti; mais Taddeo Gaddi a dépassé les proportions humaines. Dans la *Visitation*, il a modifié assez heureusement la donnée giottesque, en agenouillant sainte Élisabeth devant la Vierge; et il a innové surtout dans les scènes de l'*Annonce de la Nativité*. L'ange, qui descend du ciel dans un tourbillon pour interrompre le sommeil des pâtres, est accueilli par les hurlements du chien, dont le troupeau s'éveille à demi, et c'est l'Enfant Jésus lui-même qui apparaît, au lieu de l'étoile, aux trois mages agenouillés sur le flanc d'une montagne. A la voûte, en huit médaillons circulaires, il a représenté les figures des *Vertus*, Foi, Espérance et Charité, Prudence, Justice, Tempérance, Force, Humilité; le souvenir des bas-reliefs de la porte du Baptistère, par Andrea Pisano, y est tout à fait manifeste.

Dans le réfectoire du couvent de Santa Croce, Taddeo peignit, quelques années plus tard, une *Cène* où il se montra une fois encore novateur intelligent. Il place le Christ au milieu des Apôtres, tous du même côté d'une longue table, à l'exception du seul Judas; et l'arrangement sera adopté par les peintres du Quattrocento, jusqu'au temps de Léonard de Vinci. Cette Cène est surmontée d'une grande fresque où le Crucifix s'encadre des rameaux de l'arbre franciscain, et de quatre compositions où des épisodes de la *Vie de saint Louis* de France font pendant au *Repas chez Simon* et aux *Stigmates de saint François*.

Taddeo avait peint d'autres fresques encore pour les moines de Santa Croce, et c'est à lui, nous l'avons vu déjà, qu'il faut restituer le retable du Couronnement de la Vierge, faussement signé de Giotto, qui est conservé dans le corridor de la sacristie. C'est une œuvre considérable, dont Fra Angelico s'inspirera. On lui a restitué également la nombreuse série des petits panneaux peints pour les armoires de cette même sacristie, et maintenant exposés à l'Académie des Beaux-Arts de Florence; la *Vie du Christ* et celle de *saint François* y sont narrées en des compositions toutes simples et très fidèles à la tradition de Giotto. Il serait oiseux de décrire les tableaux de ce maître qui subsistent en bien des Musées d'Europe; ce sont en général des *Madones* entourées de saints et d'anges, selon le type de la grande Madone de Giotto, à l'Académie de Florence.

La situation de Taddeo, comme héritier et chef de l'atelier de Giotto, paraît avoir été acceptée sans discussion en Toscane; un document tiré des livres de San Giovanni Fuorcivitas de Pistoie en donne l'intéressante confirmation. C'est une liste des meilleurs peintres auxquels il est pos-

sible de s'adresser à Florence pour un tableau que l'on veut faire exécuter; la date doit en être fixée avant 1350. Maître Taddeo est cité le premier; viennent ensuite maître Stefano, les frères Orcagna et Nardo, Puccio Capanna, et un certain Francesco, qui « est dans l'atelier d'Andrea (Orcagna) ». Et les lecteurs de Sacchetti n'ont pas oublié la Nouvelle CXXXVI, où il rapporte une conversation entre peintres, après



Phot. Alinari.

Fig. 559. — La Présentation de la Vierge au Temple. Fresque de Taddeo Gaddi, à Santa Croce.

un bon déjeuner à San Miniato, sur le point de savoir quel était, après Giotto, le meilleur maître en peinture. L'un nomme Cimabué, l'autre Stefano, et Bernardo, et Buffalmacco, et tel ou tel encore. Taddeo Gaddi, qui était de la compagnie (*nella brigata*), dit : « Certes, il y a eu d'assez vaillants peintres, et qui ont peint de façon qu'il est impossible à l'humaine nature de pouvoir mieux faire, mais cet art a baissé et va baissant chaque jour ». Faut-il croire que, par une extrême modestie, il déplorait l'inanité de ses efforts? — A moins que, comme il est après tout fort possible, il n'entendît parler que de ses amis et rivaux.

Agnolo et Giovanni Gaddi, Giottino et Giovanni da Milano. — Des deux fils de Taddeo Gaddi, qui furent peintres comme lui, l'un, Giovanni, nous est peu connu; mais Agnolo (ou Angelo), dans une carrière d'un demi-siècle où il ne cessa de produire (il mourut en 1396), nous a laissé, outre de nombreux retables brillamment colorés et ornés à la façon des tableaux siennois, deux grands cycles de fresques qui permettent d'apprécier un don d'invention assez rare et une facilité d'exécution parfois excessive.

Le premier de ces cycles, et de beaucoup le plus vaste, comprend tout le décor du chœur de Santa Croce, ce grand musée de l'art giottesque au service de saint François. La dévotion franciscaine et le nom même de l'église exigeaient qu'aux murs du chœur fût racontée l'histoire de l'*Invention de la sainte Croix*, et Agnolo Gaddi conçut son travail comme une illustration autant que possible complète de la légende popularisée par Voragine. Des miniatures gigantesques, ou plutôt, si l'on veut, un art de miniaturiste en d'immenses tableaux, voilà l'œuvre d'Agnolo. Les personnages et les épisodes s'y pressent et s'y mêlent tellement que l'on a d'abord peine à s'y reconnaître; et pourtant ces fresques servirent de modèle à l'un des plus beaux décors du Quattrocento, la *Légende de la Croix*, peinte par Piero dei Franceschi dans le chœur de Saint-François d'Arezzo. Dans le premier compartiment nous voyons Seth, qui reçoit des mains de l'archange saint Michel un rameau de l'arbre de la science, et le plante sur la tombe d'Adam. Dans le second, la reine de Saba vénère le bois de cet arbre, dont il a été fait un pont, et Salomon le fait enfouir dans le sol. Dans le troisième, le bois est retiré de la piscine probatique où il flottait, et les Juifs en façonnent la croix de Jésus. Dans le quatrième est représentée l'extraction de la Croix, en présence de sainte Hélène, et, dans le cinquième, le retour de sainte Hélène à Jérusalem. Enfin, les trois derniers compartiments racontent l'enlèvement de la Croix par Chosroès, le songe d'Héraclius, sa victoire sur Chosroès et son retour à Jérusalem avec la relique insigne.

Ces grandes fresques s'encadrent d'images en pied de patriarches, de saints martyrs et de bienheureux franciscains, au nombre de vingt-quatre, sans parler des lumineuses figures des trois verrières gothiques, dessinées également par Agnolo, qui a représenté à la voûte, avec les quatre Évangélistes, saint François en pendant au Christ. Le magnifique retable du maître autel, où est peinte la *Vierge entourée de saints*, est daté de 1362. Le panneau central du gradin n'a jamais été cité, et pourtant mérite de l'être, parmi les plus curieuses images du *Triomphe de la Mort*. La Mort, que suivent un estropié et un mendiant, y apparaît montée sur un buffle noir qui galope sur des cadavres; elle poursuit, l'épée haute et menaçante, un jeune cavalier monté sur un cheval

blanc, qui se retourne pour lui tendre, d'un geste de défi, un rameau d'oranger.

Trente ans plus tard, en 1393, Agnolo terminait un autre cycle de fresques à la Pieve de Prato, qui se glorifiait de posséder la relique de la Ceinture de la Vierge. Il y peignit, selon la tradition de son père, mais en figures mieux proportionnées, les histoires de la Madone : l'*Expulsion du Temple* et la *Vision de Joachim*, la *Rencontre à la porte d'Or* et la *Naissance de la Vierge*, puis la *Présentation de la Vierge au Temple* et son *Mariage*; enfin, l'*Annonciation* et la *Nativité de Jésus*. Cette première série de fresques orne la paroi de droite de la chapelle ; sur la paroi du fond sont représentées la *Mort* et l'*Assomption* de la Vierge, le *Don de la ceinture à saint Thomas*, et, tout au sommet, le *Couronnement*. A gauche sont des compositions originales d'Agnolo pour illustrer la *légende de la précieuse Ceinture*, depuis le legs qu'en fait saint Thomas à un de ses disciples, jusqu'à la mort de Michele de Dragomari, citoyen de Prato, qui, l'ayant rapportée de Terre Sainte, la remet au clergé de sa ville natale. Les figures des *Évangelistes* et des *Docteurs de l'Église*, à la voûte, complètent ce bel ensemble décoratif.

On peut se faire idée, par les peintures de Santa Croce et celles de Prato, de la place considérable que tint Agnolo Gaddi parmi les peintres de Florence. Son atelier, où se conservait pieusement la tradition de Giotto, pouvait lutter, non sans succès, avec celui d'Orcagna, où l'enseignement du vieux maître se mêlait de leçons nouvelles. C'est à Agnolo qu'en 1367, le provéditeur de Santa Maria del Fiore, Stieri degli Albizzi, commande les dessins des bas-reliefs de l'immense Loggia de la place de la Seigneurie ; et ces dessins, fournis seulement en 1383, furent immédiatement exécutés ; les six figures de *Vertus*, Foi, Espérance et Charité, Force, Justice et Tempérance, assises à la croisée des grands arcs de la Loggia, sont bien, par l'attitude et les draperies, directement issues des créations de Giotto et d'Andrea Pisano.

Un document des plus importants, découvert par Müntz dans les archives vaticanes, nous apprend qu'en 1369, Agnolo Gaddi, avec une vingtaine d'autres peintres, travaillait à Rome, où Urbain V était rentré d'Avignon deux ans auparavant. Parmi ces artistes chargés de décorer deux chapelles dans le palais apostolique, il y a plusieurs Florentins, disciples de Giotto ; d'autres viennent de Venise, de Vérone, de Pérouse, de Césène, de Montepulciano, de Sienne ; trois sont romains. Giovanni Gaddi accompagne son frère, et deux autres peintres florentins, Giottino et Giovanni da Milano, sortent également de l'atelier des Gaddi.

Giottino est nommé dans notre document : « *Iottus magistri Stephani de Florentia.* » Il serait donc peut-être, par ce Stefano dont on a dit qu'il descendait de Giotto, l'arrière-petit-fils du grand maître. Mais, de même

que nous ne connaissons rien de l'œuvre autrefois célèbre de Stefano, nous ne connaissons à peu près rien de l'œuvre de Giottino. On peut lui attribuer, avec quelque vraisemblance, les fresques de la chapelle de saint Silvestre à Santa Croce. Ces fresques illustrent la légende de la *Conversion de Constantin par le pape Silvestre*, qu'un peintre barbare du XIIIe siècle avait déjà, nous l'avons vu, commentée en partie à Rome, dans une chapelle annexe de l'église des Quatre-Saints-Couronnés (v. t. II, p. 437-428, et fig. 296). Ce que la nouvelle illustration ajoute à la vieille légende, remaniée et complétée par Voragine, c'est l'histoire de la *résurrection du taureau*, et de la *mise à mort du dragon pestilentiel*. Cette dernière fresque est composée avec le beau sentiment dramatique et le style des meilleures œuvres de Giotto. Les peintures qu'on lui attribue dans la chapelle funéraire des Strozzi, qui dépend du cloître de Sainte-Marie-Nouvelle, sont des œuvres de médiocre valeur. Il n'en est pas de même du retable à fond d'or, la *Pietà*, exposé dans le corridor des Uffizi. L'émotion ne s'y exprime point par de grands gestes et de grands cris, comme dans les retables siennois; elle est concentrée et profonde, avec ces attitudes que Giotto a consacrées immortellement. Un élément nouveau est introduit par la figure de Joseph d'Arimathie tenant les clous du supplice et les montrant à Nicodème, qui joint les mains avec une douleur fervente (Fra Angelico s'inspirera de ce groupe), et par les figures des saints Benoît et Zanobi, introduisant auprès des saintes Femmes deux donatrices agenouillées, dont l'une est une religieuse, l'autre une dame en riches atours. Les tons vifs du coloris, une certaine grâce plus moelleuse du modelé, distinguent la peinture de Giottino de celle des Gaddi, et la rapprochent des œuvres de Giovanni da Milano.

Ce Jean de Milan, qui travaillait au Vatican en 1369, était né dans un village du district de Côme nommé Caversaio; de Milan, il se rendit à Florence, où il reçut le droit de cité en 1366. Il peignait, cette année-là, les fresques de la chapelle Rinuccini, à Santa Croce, où il a illustré parallèlement les légendes de la vie de la Vierge et celles de la vie de sainte Madeleine. L'histoire de la Vierge, depuis l'*Expulsion de Joachim* jusqu'au *Sposalizio*, n'est qu'une réédition, avec une tendresse et une grâce nouvelles (fig. 540), des peintures de Giotto remaniées et complétées par Taddeo Gaddi; mais, dans l'histoire de sainte Madeleine, il y a une recherche plus personnelle. Le *Repas chez Simon*, la *Résurrection de Lazare*, la *Visite de Jésus chez Marthe*, le *Miracle du marchand de Marseille* et le *Noli me tangere* forment un ensemble de décoration admirablement pondéré et plaisant aux regards. L'expression recueillie et pénétrée de Madeleine assise aux pieds de Jésus contraste joliment avec l'allure très peu mystique de Marthe ceinte de son tablier de cuisine, et indiquant le feu auquel il faut qu'elle veille. Le *Noli me tangere*, qui se combine avec la

Visite des saintes Femmes au Sépulcre, est moins heureux d'arrangement, mais un large fond d'arbres et de fleurs, qu'enferme un petit mur circulaire, lui donne le charme d'une tapisserie gothique. Quelques autres fresques de petite importance, quelques retables ou fragments de retables, dont les plus intéressants sont au petit Musée de Prato (*Madone entourée de saints*), et aux Uffizi (polyptyque en dix compartiments, la *Gloire de tous les saints*, jadis placé dans l'église d'Ognissanti), suffisent à caractériser



Phot. Alinari.

Fig. 540. — La Naissance de la Vierge. Fresque de Giovanni da Milano, à Santa Croce.

le talent de Giovanni da Milano, et à le mettre en lumière discrète hors de la foule banale et confuse des imitateurs de Giotto.

Cennino Cennini. — Parmi les élèves du vieil Agnolo Gaddi, attentifs à perpétuer bien docilement la forme, sinon l'âme des compositions giottesques, il s'en trouva un pour codifier, à la façon d'un moine de l'Athos, les formules de l'art du Trecento. Cennino d'Andrea Cennini, né à Colle di Val d'Elsa, n'a rien laissé qui nous permette de le juger comme peintre ; car il est impossible de le confondre, ainsi qu'on l'a fait, avec un Cenni di Francesco di Ser Cenni de Florence qui, en 1410, peignait à Volterre une histoire de l'Invention de la sainte Croix, copie médiocre des fresques d'Agnolo. Mais ce Cennino est l'auteur du *Livre de l'art*, qui fut publié pour la première fois en 1821, traité méthodique où sont minu-

tieusement exposées, chapitre par chapitre, toutes les recettes utiles à la pratique des arts : préparation des panneaux de bois et des enduits pour la fresque, choix des papiers à dessiner et à calquer, procédés du dessin au charbon ou à l'aquarelle, fabrication des pinceaux, et surtout énumération des couleurs. L'emploi de l'huile y est longuement étudié, ainsi que celui de l'or destiné aux gaufrures ; et la mosaïque et le vitrail n'y sont point oubliés, non moins que la pratique du moulage sur le vif. Ce professeur de dessin est le meilleur des hommes, et le plus honnête des artisans. Il a un très haut sentiment de la dignité de la peinture ; il nous montre dans un de ses premiers chapitres « Comment aucuns viennent à l'art, qui par gentillesse d'âme, et qui pour le gain ; » et le titre de son livre nous montre bien que lui-même était venu à l'art « par gentillesse d'âme » : « Ci commence le livre de l'Art, fait et composé par Cennino da Colle, en révérence de Dieu et de la Vierge Marie, et de saint Eustache, et de saint François, et de saint Jean Baptiste, et de saint Antoine de Padoue, et de tous les saints et saintes de Dieu, et en révérence de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo, maître de Cennino, et à l'utilité et bien et gain de qui audit art voudra parvenir. »

Andrea Orcagna. — Auprès des peintres timides et dociles qui allaient se former dans l'atelier des Gaddi, en attendant que le bon Cennini composât son Manuel à seule fin de perpétuer leur race, il y avait, fort heureusement pour la vitalité du grand art florentin, un artiste puissamment doué, et qui, jeune encore, pouvait accepter sans crainte le triple héritage d'un architecte comme Arnolfo, d'un sculpteur comme Andrea Pisano, d'un peintre comme Giotto. Andrea Orcagna eut une assez haute conscience de ses diverses aptitudes pour se permettre d'inscrire sur ses œuvres de sculpture son titre de peintre, et sur celles de peinture celui de sculpteur. Ne devant étudier ici que ses peintures, dont la plupart sont aujourd'hui détruites, nous n'oublierons point que l'auteur du tabernacle d'Or San Michele est, après Giotto, le plus grand artiste du XIVe siècle italien.

L'orfèvre Cione, dont Vasari célèbre le talent, eut quatre fils, Nardo (ou Leonardo), Andrea, Jacopo et Matteo, tous quatre adonnés à l'art. Le second reçut le surnom d'Archange, Arcagnolo, changé, par déformation populaire, en ce nom d'Orcagna auquel s'est attachée la gloire. On ignore la date de sa naissance, qui doit se placer aux premières années du XIVe siècle, et l'on ignore tout de ses œuvres jusqu'aux environs de l'an 1350. C'est alors qu'il dut entreprendre, à la demande de la famille Ricci, le décor à fresque de tout le chœur de l'église des dominicains, Sainte-Marie-Nouvelle. Il y peignit la *Vie de la Vierge*, travail énorme, et tout rempli de qualités précieuses et neuves, s'il est vrai, comme l'affirme

Vasari, que Ghirlandajo, un siècle plus tard, n'ait eu qu'à en reprendre les compositions, ruinées par les intempéries. Nous pouvons imaginer la haute valeur de ce décor — remplacé par un des plus parfaits chefs-d'œuvre de la Renaissance — en étudiant, proche de là, le second travail que fit Andrea pour les dominicains, à la requête de la famille Strozzi. La chapelle Strozzi, en pendant à la chapelle Rucellai, s'ouvre, ou plutôt s'élève de plusieurs marches, dans le transept gauche de Sainte-Marie-Nouvelle. Les trois parois en sont entièrement revêtues de fresques, qu'interrompt, dans le fond, le vitrail d'une haute fenêtre gothique. Orcagna y a représenté le *Jugement dernier*, le *Paradis* et l'*Enfer*. Les fresques ont été cruellement abîmées par les restaurateurs; le dessin des figures est amolli, les couleurs altérées ou même détruites; mais, au travers des ruines, on comprend encore le charme profond et la puissance de ces vastes compositions.



Phot. Alinari.

Fig. 541. — La Vierge suppliante, par Orcagna. Détail du Jugement dernier, à Sainte-Marie-Nouvelle.

Le *Jugement* occupe la paroi du fond, où ses figures sont ingénieusement réparties autour de la fenêtre. Orcagna a profité de l'espace qui lui était assigné pour renouveler la grande composition en l'allégeant des règles byzantines auxquelles Giotto avait cru devoir encore se conformer : à Padoue, le Christ Juge trône dans une gloire circulaire, sorte de disque pesant que portent les anges; dans la chapelle Strozzi, il émerge à mi-corps des nuages, rayonnant de cette lumière que Fra Angelico saura célestement exprimer. Au-dessous de lui les Apôtres sont assis selon l'ordre traditionnel, tandis que la Vierge et le Précurseur, agenouillés sur les nues, intercèdent pour les morts. Cette figure de la Vierge, toute vêtue de blanc, est une création d'une délicatesse extrême; Orcagna, par les couleurs, aussi bien que par les attitudes, se montre le vrai maître de l'Angelico (fig. 541).

Les morts surgissent à gauche et à droite, ici les élus (fig. 542), là les réprouvés (fig. 543). Comme dans la fresque du Bargello, et plus abon-

damment encore, les figures contemporaines se mêlent aux figures d'autrefois. L'influence de Dante est manifeste dans ce choix d'images, où les passions politiques et religieuses, stigmatisant les uns, exaltant les autres, parlaient d'une voix énergique au peuple de Florence. Et Dante lui-même apparaît aisément reconnaissable parmi la troupe des élus, levant avec ardeur les yeux et les mains vers la vision céleste, tandis que sur l'autre rive les réprouvés s'agitent avec des gestes de désespoir.

Phot. Alinari.

Fig. 542. — Les Élus, par Orcagna. Détail du Jugement dernier, à Sainte-Marie-Nouvelle.

Sur la muraille de gauche, l'image du *Paradis* reproduit à peu près la même disposition, bien qu'il n'y ait point de fenêtre pour en diviser le décor. Mais, entre les rangs serrés des élus accompagnés d'anges dont les figures se superposent jusqu'au haut de la paroi, un large espace est ouvert, sorte de baie céleste où seuls paraissent, agenouillés sur les nues, deux anges musiciens. Plus haut flotte dans les airs, par un équilibre assez étrange aux regards, le lourd trône de marbre où le Christ et la Vierge sont assis côte à côte, paisibles et beaux. De chaque côté du trône, on voit d'abord deux rangées d'anges, puis deux rangées d'apôtres, de patriarches et de prophètes. Au-dessous s'étagent les rangs des saints, dont chacun est escorté d'un ange qui prie, ou chante, ou joue d'un instrument. Les saintes, toutes gracieuses, sont au bas du tableau, et entre elles, sur le sol, se presse une foule sans nimbes, où le peintre s'est plu à introduire les hommes de son temps. Malheureusement des retouches plus graves encore qu'à la fresque précédente ne permettent guère d'apprécier les détails de l'iconographie.

L'*Enfer*, qui fait face au *Paradis*, a été plus restauré encore, et vrai-

semblablement repeint en entier dès le xve siècle, sans parler des retouches ultérieures. Malgré ces dégâts, la fresque demeure importante pour l'histoire de l'art : c'est, quelques années sans doute avant l'œuvre similaire et plus ruinée encore du Camposanto de Pise, la première illustration précise et complète du poème de Dante, dont les manuscrits commençaient seulement à se répandre. La topographie infernale, avec les cercles rocheux, les murailles crénelées et les tours, est répartie géométriquement au-dessus de la cuve d'où sort la figure velue et noire de Satan. Tout en haut, la barque de Caron traverse l'Achéron tumultueux, puis des inscriptions nous expliquent les punitions diverses des pécheurs. On reconnaît parmi les luxurieux Paolo et Francesca emportés dans le tourbillon plaintif, et plus bas, dans la cité flamboyante de Dité, les trois Furies qui agitent leurs griffes et leurs serpents. Dans la forêt dont les branches saignent les Harpies se sont posées et les chiens poursuivent des fuyards éperdus. Plus loin, au bord du lac de sang, les centaures harcèlent de leurs flèches et de leurs lances les malheureux qu'ils forcent à plonger; et des diables ailés et cornus s'ingénient et s'empressent aux divers supplices décrits par Dante. Tel est le modèle dont s'inspireront les illustrateurs de la *Divine Comédie*, et que Botticelli, tout particulièrement, imitera en plus d'un détail avec une minutieuse fidélité.


Phot. Alinari.

Fig. 545. — Les Réprouvés, par Orcagna. Détail du Jugement dernier, à Sainte-Marie-Nouvelle.

A la voûte, autour de l'écusson des Strozzi, quatre médaillons renferment l'image de *saint Thomas d'Aquin*, quatre fois assis dans la même

gloire, et auquel les *Vertus*, deux par deux, apportent leurs attributs : ce sont la Charité et la Chasteté, la Justice et la Paix, la Sagesse et la Force, la Foi et l'Obéissance.

Selon Ghiberti, que suit Vasari, les fresques de la chapelle Strozzi ne seraient pas uniquement de la main d'Orcagna ; son frère Nardo aurait peint l'Enfer. Rien n'empêche d'admettre cette collaboration ; mais c'est Andrea seul qui a signé et daté de 1357 le retable de la chapelle : *Anno Domini MCCCLVII Andreas Cionis de Florentia me pinxit*. Au centre, le Christ triomphant est assis dans une gloire qu'encadrent des têtes de chérubins : quatre anges, à ses pieds, chantent et jouent de la musique ; d'une main il tend les clefs à saint Pierre, qu'accompagne saint Jean Baptiste ; de l'autre il remet l'Évangile à saint Thomas, que lui présente la Vierge ; l'archange saint Michel et sainte Catherine, saint Paul et saint Laurent sont debout aux deux extrémités du retable. L'œuvre est belle, montrant dans leur plénitude les qualités d'un élève de Giotto, avec des proportions harmonieuses, une simplification des attitudes et des plis de draperies qui sont d'un sculpteur tout autant que d'un peintre. Un autre retable, conservé aux Uffizi, avec l'image de *saint Mathieu* et quatre épisodes de sa légende, semble d'une exécution plus caressée et plus suave ; il a été commencé par Andrea et terminé par son frère, Jacopo di Cione. Quant au grand triptyque de la National Gallery de Londres, le *Couronnement de la Vierge*, qui est attribué à Orcagna, il faut le restituer à un de ses élèves ou imitateurs.

En 1358, Orcagna, qui avait commencé le tabernacle d'Or San Michele, était appelé à diriger les travaux du dôme d'Orvieto, où son frère Matteo, le sculpteur, l'accompagna. Il y revint par deux fois et y termina, en 1360, une des mosaïques de la façade. A partir de ce moment, nous ne savons plus rien de ses œuvres ; son nom apparaît encore en divers documents, et il est inscrit en 1368 dans la Compagnie de Saint-Luc. Il meurt vraisemblablement en 1376, car un acte notarié du 17 janvier de cette année (selon le *style florentin*, c'est-à-dire de l'année 1377) remet la tutelle de sa veuve Francesca di Bencio et de ses filles Tessa et Romola au peintre Cristoforo Ristori.

Andrea da Firenze et les peintures de la chapelle des Espagnols.

Vers le temps où Orcagna terminait, à Sainte-Marie-Nouvelle, les fresques du chœur, et allait entreprendre la décoration de la chapelle Strozzi, une autre chapelle de cette même église, ancienne salle capitulaire ouvrant sur le cloître des dominicains, était, elle aussi, entièrement recouverte de peintures dont l'attribution offre, aujourd'hui encore, un problème assez obscur à la critique. Ce fut un riche marchand de Florence, Buonamico di Lapo Guidalotti, qui fit construire, en 1350, par l'architecte

dominicain Francesco Talenti, cette salle ou chapelle attribuée deux siècles plus tard aux Espagnols, de qui elle a pris son nom ; et les peintures n'en étaient pas entièrement terminées quand il mourut, en 1355. Vasari nous apporte ici un de ses plus jolis romans, faisant exécuter le décor en collaboration fraternelle par Taddeo Gaddi et Simone de Sienne. Le malheur est que ni l'un ni l'autre, et Simone plus évidemment encore que Taddeo, puisqu'il était mort depuis six ans pour le moins, n'a pu travailler à la chapelle des Espagnols. Toutes les peintures apparaissent exécutées, sinon par la même main, du moins sous la direction d'un même artiste, de qui nous trouvons à Pise, en 1377, d'autres œuvres indiscutables ; un document, à Pise, le nomme Andrea da Firenze. Cet André de Florence, quel est-il ? nous ne pouvons arriver à le savoir. Ce n'est pas Orcagna, puisque le document qui mentionne le paiement du Camposanto à Andrea da Firenze est du 15 octobre 1378 (selon le *style pisan*, c'est-à-dire 1377), postérieur de neuf mois à l'acte qui mentionne la *veuve* et les filles d'Andrea Orcagna. Bonaini a proposé le nom d'Andrea Ristori, et Milanesi , celui d'Andrea Bonaiuti. Mais qu'il est donc étrange de rencontrer chez les dominicains de Sainte-Marie-Nouvelle, au moment où Orcagna semble uniquement occupé par eux, un second André de Florence, qui a tant d'affinités avec l'autre, malgré une manière plus sèche, un dessin plus rude, dont les défauts cependant, on doit le dire, sont dus en bonne partie à d'impitoyables restaurations !

Il serait peu sensé de raisonner contre les documents, et d'ailleurs, nous avons vu que nous connaissions Orcagna beaucoup moins que nous n'allons connaître Andrea da Firenze. La chapelle des Espagnols, d'un tiers plus large que profonde, et dont la voûte gothique est divisée par des nervures en quatre champs triangulaires, s'éclaire d'une lumière modérée, mais suffisante pour qu'aucun détail des surfaces peintes n'échappe au regard. Les quatre compositions de la voûte représentent la *Résurrection*, l'*Ascension*, la *Descente du Saint-Esprit* et l'*Apparition aux disciples sur la mer de Galilée*, qui symbolise, comme le fait justement remarquer Ruskin, la présence perpétuelle du Christ dans son Église. Cette dernière composition nous donne une reproduction assez fidèle de la célèbre mosaïque de Giotto, la *Navicella*, telle qu'elle devait être avant les restaurations qui l'ont si gravement défigurée. La paroi du fond, percée d'une baie, sorte d'abside qui correspond à la porte d'entrée, est couverte d'une immense fresque où un même décor de paysage réunit les scènes dernières de la Passion du Christ : la *Montée au Calvaire*, le *Crucifiement*, la *Descente aux Limbes*. Vasari a tout spécialement attribué cette fresque à Simone Martini, et c'est à peine si aujourd'hui encore les historiens de l'art italien, à la suite de MM. Crowe et Cavalcaselle, se décident à la retirer de la liste des œuvres siennoises, tant les détails en paraissent bien sien-

nois, et proches des compositions de Simone. Il est vrai, mais ils sont plus proches encore des compositions de Pietro Lorenzetti, dans la basilique d'Assise, ce qui ne signifie point que Pietro Lorenzetti en soit l'auteur; on en doit conclure seulement que c'est par une étude approfondie des fresques d'Assise qu'Andrea da Firenze est arrivé à concevoir l'économie et l'équilibre de ce puissant ensemble.

Au bas de la paroi, à gauche, voici la *Montée au Calvaire* (fig. 544). La lugubre procession s'achemine hors des murs de Jérusalem, qu'elle contourne pour gravir la montagne. Des cavaliers casqués ou enturbanés, aux costumes exotiques, précèdent les bourreaux; Jésus, sa croix à l'épaule, se retourne vers sa Mère qu'un soldat menace brutalement, selon la donnée siennoise. Du haut des murs crénelés de la ville, que dominent des toits aigus, des campaniles, des loggias, une foule d'hommes, de femmes et d'enfants se pressent et se penchent; mais l'inexpérience du peintre a encore exagéré les fautes de perspective de ses prédécesseurs siennois; cette ville a les proportions d'un jouet; les soldats qui en contournent la muraille, et dont les têtes apparaissent au delà de ses tours, sont plus hauts que ces tours elles-mêmes; Andrea da Firenze, comme dessinateur, montre les naïvetés d'un peintre du treizième siècle.

Du moins, la scène du *Crucifiement*, qui occupe toute la partie haute de la paroi, et s'encadre dans sa large voussure arrondie, présente aux regards une majestueuse composition, soigneusement et noblement rythmée. Il n'y faut point chercher cette éloquence dramatique que Giotto sait condenser en quelques figures et en quelques gestes, ni ces cris de passion si poignants dans la fresque de Lorenzetti; mais il y a, dans le nombre immense des acteurs du drame, groupés harmonieusement en masses équilibrées, d'où émergent les trois croix sur l'azur du ciel, une sérénité qui satisfait, à défaut de l'émotion. Les figures, prises isolément, sont médiocres, de structure assez raide et d'expression monotone. La tête du Christ n'est pas belle, elle n'est que douloureuse; mais les attitudes des deux larrons sont heureusement observées. Le bon larron expire, la face levée, les yeux clos, comme dans l'attente des félicités célestes, tandis que le mauvais larron se tord en rugissant sous les coups de la masse d'armes dont un soldat lui brise les jambes. Un démon est penché sur sa croix, et trois autres descendent vers lui, portant une cuve remplie de serpents où ils vont recueillir son âme. Le groupe des saintes Femmes, debout et bien paisibles, fait peu d'honneur à l'imagination du peintre; à peine a-t-il su introduire quelque diversité à l'autre bout de sa composition, où l'on voit quelques Juifs s'enfuir avec terreur devant un cavalier qui les pourchasse.

Quant à la *Descente aux Limbes*, qui occupe l'extrémité droite de la paroi, c'est plutôt un immense agrandissement de miniature qu'une com-

position originale ; sauf quelques curieuses figures de démons, tout en est neutre et inexpressif.

Il n'est pas possible d'hésiter un instant sur l'attribution au même Andrea da Firenze des deux fresques des parois latérales ; le dessin des figures aux yeux bridés est identique de part et d'autre ; les singularités de costume et de coiffure, l'insignifiance des gestes, la symétrie purement extérieure enfin, tout y concorde dans l'expression d'un talent de second



Phot. Anderson.

Fig. 544. — La Montée au Calvaire. Fresque d'Andrea da Firenze (chapelle des Espagnols).

ordre, mais d'une facilité et d'une fécondité merveilleuses. Ces deux fresques, ou, si l'on préfère, ces deux poèmes théologiques, précisent le caractère dominicain du *Credo* que traduit à nos yeux la chapelle des Espagnols. Sur la paroi de gauche est représenté le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, sur la paroi de droite le *Triomphe de l'Église*, ou plutôt la *Glorification de l'ordre dominicain*, si toutefois il est possible de définir par des titres aussi sommaires les compositions les plus complexes peut-être où se soit engagé le clair génie italien.

La paroi de gauche se divise en deux zones superposées, que délimite, dans le milieu, un large banc à dossier, de chaque côté d'un haut trône de marbre, à colonnettes torses et à incrustations de mosaïque.

Dans ce trône est assis saint Thomas d'Aquin, drapé de l'ample manteau noir des dominicains, et tenant ouvert de ses deux mains le livre de la Sagesse. Au-dessus de sa tête, dans les airs, planent les trois Vertus théologales, Foi, Charité, Espérance, et les quatre Vertus cardinales, Tempérance, Prudence, Justice et Force, chacune tenant ses attributs; la Charité, de qui procède, a dit saint Thomas, le don de science, domine toutes les autres. Au pied du trône sont accroupis les trois plus notables hérésiarques, Arius, Sabellius et Averroès, dont les figures sont de moitié plus petites que celle du saint; ils paraissent méditer tristement, tandis que les quatre Évangélistes, avec saint Paul, David et Job, Moïse, Isaïe et Salomon, sont assis aux côtés du saint, comme, dans le *Jugement* de l'Arena, les Apôtres aux côtés du Christ. La zone inférieure est toute occupée par quatorze stalles gothiques de marbre, où siègent les Sciences du Ciel et de la Terre, ayant à leurs pieds les maîtres qui les enseignèrent au monde (fig. 545). Cette hiérarchie des Sciences, où se fonde la *Somme* du Docteur angélique, se décompose ainsi qu'il suit, en allant de droite à gauche, et commençant par les Sciences terrestres : 1° la *Grammaire* montre à des enfants une porte et un globe; Priscien écrit à ses pieds; 2° la *Rhétorique* tient une banderole, et Cicéron médite; 3° la *Logique* tient un rameau d'olivier, et Aristote, coiffé d'un large chapeau, s'appuie sur un livre; 4° la *Musique* joue de l'orgue, et Tubalcaïn frappe son enclume de deux marteaux alternés; 5° l'*Astrologie* tient le globe céleste, et le roi Atlas écrit sous sa dictée; 6° la *Géométrie* porte une équerre, et Euclide un livre; 7° l'*Arithmétique* dénombre avec ses doigts, et Pythagore enseigne; puis viennent, toujours en suivant le même ordre, les Sciences célestes (selon l'interprétation de Ruskin) : 8° la *Théologie polémique* a un arc et une flèche en mains, et saint Augustin argumente; 9° la *Théologie mystique*, demi-voilée et vêtue de blanc, regarde le ciel, et saint Jean Damascène taille une plume; 10° la *Théologie dogmatique* s'appuie sur un triangle, et Denys l'Aréopagite souffle sur sa plume remplie d'encre; 11° la *Théologie contemplative* tient une baguette, et Boèce médite, le menton dans la main; 12° la *Théologie pratique* montre un disque où l'on voit l'image du Christ sur la montagne, et Pierre Lombard tient le livre des Sentences sur ses genoux; 13° la *Loi canonique*, voilée comme la Foi, porte un manteau d'église, et le pape Clément V, tiare en tête et les clefs à la main, bénit; 14° la *Loi civile*, couronne en tête, brandit un glaive au-dessus du globe du monde, et l'empereur Justinien, coiffé du diadème et le sceptre en main, porte le livre des Pandectes.

On a souvent loué la grâce de ces allégories, et la suavité siennoise de ces figures de jeunes femmes aux gestes mystérieux. Si on les regarde d'un peu près, on s'aperçoit vite qu'une bonne part de cette suavité, d'ailleurs assez banale, est due à une restauration moderne, et que cette res-

tauration peu scrupuleuse a non seulement altéré les traits et refait les contours, mais modifié cruellement les gestes des personnages et leurs emblèmes, au point qu'il n'est plus possible de discuter à coup sûr leur signification. Des négligences grossières suffisent à nous édifier; c'est, par exemple, une main que l'on voit appuyée au menton de Cicéron, alors que cette même main se retrouve posée sur un livre, à son genou! Il n'empêche que ces images symboliques des Arts libéraux, que nous avons déjà rencontrées au XIIe siècle, aux pavements de mosaïque de l'Italie du



Phot. Anderson.

Fig. 545. — Les Arts libéraux et les Sciences.
Détail d'une fresque d'Andrea da Firenze (chapelle des Espagnols).

Nord (voir t. II, p. 431), n'offrent encore à nos yeux un charme et un intérêt profonds. Il faudrait les rapprocher des miniatures contemporaines, des illustrations de poèmes allégoriques et didactiques dont il sera parlé en un autre livre de cette Histoire. Elles forment, en tout cas, un des chaînons les plus apparents de la survivance des traditions latines qui aboutiront aux figures allégoriques de Melozzo da Forli et de Raphaël. Quant à l'image glorieuse de saint Thomas d'Aquin, il serait également intéressant de la rattacher à la série des Triomphes que la poésie et l'art du Trecento ont mis à la mode en Italie, et tout à l'heure nous la retrouverons précisée et embellie par les pinceaux d'un peintre pisan.

Plus obscure et plus singulière au premier abord apparaît la peinture de la paroi correspondante. On y voit l'image d'une église somptueuse

devant laquelle siègent le pape et l'empereur, assistés de princes et de cardinaux; des fidèles de toute condition sont assemblés devant eux (fig. 546). A droite, des dominicains discutent avec des groupes d'infidèles, et des chiens luttent avec des loups. Plus haut, sur le gazon, parmi les arbres et les fleurs, se déroule une danse joyeuse; des seigneurs et des dames sont assis à l'ombre de ce Paradis terrestre, où des enfants montent aux arbres pour en cueillir les fruits. Puis un abbé dominicain, dans sa chaire, absout un seigneur agenouillé devant lui, et un autre moine nimbé, qui doit être saint Dominique, montre à un groupe de fidèles le seuil du céleste Paradis, où saint Pierre accueille les élus. Par delà ce seuil sont les prophètes, les martyrs et les saints qui chantent l'hosanna, les yeux levés vers le Christ qui paraît dans une gloire, assis sur l'arc-en-ciel, tenant le livre et les clefs, tandis qu'à ses pieds on voit l'Agneau immolé sur l'autel, entre les quatre symboles des Évangélistes. Un chœur d'anges, parmi lesquels la Vierge est debout, couronnée et tenant une branche de lis, mêle son chant à celui des saints.

Au temps de Vasari, ce qui dans cette fresque excitait surtout la curiosité, c'était d'y reconnaître et d'y nommer des personnages du XIVe siècle. On ne manquait point d'y voir le pape Benoît XI, avec le cardinal Nicolas de Prato à sa droite, et, parmi les assistants, Cimabué, les architectes Lapo et Arnolfo, et Simone, auquel était attribuée la peinture, et enfin Pétrarque, tandis que madame Laure, « pourtraite d'après nature, vêtue de vert, avec une petite flamme de feu entre le sein et la gorge », était assise au milieu des heureux du monde. Mais cette prétendue figure de Laure n'est autre chose qu'une personnification de la Volupté mondaine, et ni Pétrarque, ni Cimabué, ni Simone ne sont clairement reconnaissables parmi la foule qui assiste à la glorification solennelle de l'Église catholique, représentée dans sa complète hiérarchie. Seul, l'édifice devant lequel siège le pape peut être désigné à coup sûr : c'est la cathédrale de Florence, selon les plans d'Arnolfo, et le campanile de Giotto se dresse près de l'abside.

Mais si ce grand poème garde avant tout le caractère d'un Triomphe dominicain, c'est d'abord par une allégorie qui repose sur un jeu de mots. Aux pieds du pape sont couchées les brebis fidèles, que veillent deux chiens, et plus loin d'autres chiens, de pelage pareillement blanc et noir, les « chiens du Seigneur », *Domini canes*, se jettent sur les loups qui déciment le troupeau. Et, pour expliquer l'allégorie, le peintre nous montre, auprès de ces figures de l'apostolat dominicain, les trois plus illustres saints de l'ordre dans leur action conquérante. Saint Dominique, le premier, une baguette en main, explique aux fidèles l'œuvre de sa milice. Puis saint Pierre Martyr argumente contre un groupe d'adversaires qui gesticulent ou hésitent; enfin saint Thomas d'Aquin se contente d'ouvrir

l'Évangile d'où rayonne le nom de Jésus, et les infidèles ferment ou déchirent leurs livres, ou s'agenouillent avec soumission.

Tous ces groupes du bas de la fresque ont une réelle majesté, malgré la raideur et le peu d'émotion des figures. Il y a peut-être un sentiment plus juste de la vie, et presque un peu de passion, dans les peintures de la même main que l'on voit au revers de la paroi d'entrée; peintures fort dégradées d'ailleurs, qui représentent des scènes de l'*Histoire de saint*



Phot. Anderson.

Fig. 546. — Le Triomphe de l'Église. Détail d'une fresque d'Andrea da Firenze (chapelle des Espagnols).

Pierre Martyr (sa *prise d'habit*, sa *prédication*, sa *mort*) et des *miracles de saint Dominique*; l'esprit siennois est très sensible dans ces dernières, surtout dans celle où l'on voit une troupe d'écloppés pitoyables et de paralytiques se traîner en suppliant au tombeau du saint.

On a dit que la chapelle des Espagnols était pour l'ordre dominicain ce que la basilique d'Assise est pour les franciscains; cela souffre quelques réserves, car c'est la vie, les vertus et les miracles de saint François qu'Assise glorifie, tandis que la chapelle des Espagnols célèbre l'enseignement de saint Dominique, qu'il est infiniment moins aisé de traduire en images claires. Aussi bien Andrea da Firenze ne doit-il être considéré que comme un exécutant au service d'une intelligence assurément puissante, mais incapable de grandes visions plastiques. Ce décor est l'œuvre

d'un docteur tout autant que d'un peintre, et l'on a pu nommer comme son inspirateur Fra Jacopo Passavanti. l'auteur du *Miroir de pénitence*, le célèbre prieur des dominicains de Sainte-Marie-Nouvelle.

Peut-être nous eût-il laissé une œuvre plus absolument belle, s'il eût eu affaire à l'artiste qui, vers le même temps, travaillait au Camposanto de Pise, sous l'inspiration aussi des dominicains; mais à Pise, fort heureusement, les subtilités théologiques ne sont plus en jeu, et c'est le grand drame de la vie humaine que les fresques nous résument avec une émouvante simplicité.

Francesco Traini et les fresques du Camposanto de Pise. — Pise était, au xive siècle, un des plus considérables fiefs de l'ordre dominicain. L'esprit d'un Fra Cavalca ou d'un Fra Giordano da Rivalto se perpétuait parmi leurs disciples: les traités moraux de l'un, les sermons de l'autre pouvaient fournir à la fantaisie des artistes tout un monde d'images. Ces artistes d'abord étaient venus de Florence et de Sienne: c'était Giotto, qui travaillait. il est vrai, pour les franciscains, mais c'était aussi son grand rival. Simone di Martino. qui peignait. en 1320, pour les dominicains de Sainte-Catherine. un délicieux retable dont nous avons parlé plus haut. Sous l'influence de ces maîtres illustres et tout particulièrement de Simone, mais aussi grâce à des leçons plus récentes et plus immédiates, comme nous le verrons bientôt, s'était formé un artiste pisan de haute valeur, Francesco Traini.

Sa vie nous est peu connue. Nous savons qu'en 1337 un élève, du nom de Giovanni di Pietrasanta, est accueilli dans son atelier; en 1344, il achève, pour l'église de Sainte-Catherine, le retable de *saint Dominique*, dont le panneau central, l'image du saint en pied, que domine un buste du Christ, est conservé au musée civique de Pise, tandis que les quatre panneaux latéraux, terminés par des pinacles aigus où l'on voit des bustes de prophètes, et qui contiennent, en huit médaillons quadrilobés, ouvrés comme des miniatures, les histoires de la vie du saint, se trouvent, près du retable de Simone, au séminaire archiépiscopal.

Bien plus important pour l'histoire de l'art est le second retable du même maître, que conserve toujours l'église de Sainte-Catherine. Il représente le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* (fig. 547). L'œuvre est conçue avec la subtilité d'un théologien, mais aussi avec une beauté d'arrangement toute siennoise. Le saint, très grand, est assis dans une gloire aux cercles concentriques, qu'enveloppe une zone d'or guilloché. Au centre supérieur de cette zone se penchent six figures : Moïse, saint Paul et les Évangélistes, se détachant sur l'azur d'un ciel constellé d'or, où plane le Christ, dans une gloire elliptique qu'emplissent des chérubins. Mais, pour expliquer la théorie du Docteur angélique, de la bouche du Christ jaillis-

sent des rayons qui descendent sur la tête du saint, et d'autres rayons vont se poser sur Moïse, saint Paul et les Évangélistes, qui, à leur tour, des Tables de la Loi et de leurs livres, projettent la lumière vers cette tête inspirée. Cependant, deux rayons encore, au lieu de descendre du ciel, montent de la terre vers saint Thomas : ils partent des livres ouverts que lui tendent Platon et Aristote. Le saint tient en ses mains le livre de la sagesse éternelle, où on peut lire la règle de sa vie : *Veritatem meditabitur guttur meum, et labia mea detestabuntur impium*; et ce livre s'appuie sur les nombreux volumes posés sur ses genoux. De ces volumes enfin partent les rayons qui vont illuminer en bas du tableau, à droite et à gauche, les moines réunis en concile, tandis qu'un dernier trait d'or tombe sur le livre abandonné d'Averroès, qui gît sur le sol, impuissant et comme foudroyé.



Phot Alinari.

Fig. 547. — Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin.
Retable de Francesco Traini (église de Sainte-Catherine, Pise).

Cette longue analyse suffit à montrer de quelles ingénieuses et fortes conceptions Traini était capable; il y faudrait joindre, pour mieux connaître l'artiste, l'éloge d'une exécution précieuse et simple tout à la fois, à la façon de ces grandes œuvres siennoises qui allient le charme de la miniature à la noblesse décorative de la fresque. Ce sont, en somme, les qualités distinctives d'Orcagna, et personne peut-être n'est plus voisin d'Orcagna que Traini. Rien ne s'oppose à ce que Traini ait été fresquiste; et il est certes bien vraisemblable que les dominicains de Pise, ayant à leur service un tel peintre, et lui ayant confié d'aussi importants travaux

que les deux retables de saint Dominique et de saint Thomas, se soient encore adressés à lui lorsqu'il s'est agi de décorer de fresques l'immense édifice dont ils dirigeaient l'achèvement, le Camposanto.

Depuis que Giovanni Pisano avait donné les plans du magnifique cloître gothique dont le rectangle enfermait le cimetière empli de la terre sainte apportée par trois fois de Jérusalem, on n'avait pas cessé de travailler à son décor sculpté ou peint. La date de 1278 inscrite auprès de la porte d'entrée ne marque guère que le début de ces travaux; et il est peu probable que les peintures aient commencé avant le milieu du XIVe siècle. Toutes celles dont nous connaissons l'époque, et qui recouvrent l'extrémité de la paroi méridionale, en allant vers le couchant, sont postérieures à 1370; c'est donc un peu avant cette date que doivent être classées les fresques de la moitié de gauche de cette longue paroi, et celles de la paroi orientale, sans doute les premières de toutes.

D'énormes monuments de marbre appliqués sans vergogne du XVIe siècle jusqu'au XIXe, au long de la paroi orientale, en ont presque entièrement ruiné le décor. Il subsiste de ce côté quatre scènes de la vie du Christ, réparties en deux compartiments : le *Crucifiement*, puis, en deux cadres superposés, la *Résurrection* et l'*Apparition aux disciples*, enfin l'*Ascension*.

Le *Crucifiement* est une composition dramatique, aux nombreux personnages, où l'on retrouve des souvenirs de la fresque de Pietro Lorenzetti dans la basilique inférieure d'Assise, mêlés à des influences nouvelles, peut-être vénitiennes. On serait tenté de croire qu'une fresque, détruite par les intempéries ou pour quelque autre raison, a été remplacée par celle-ci aux dernières années du XIVe siècle; ni son Christ ni ses anges blonds aux longues ailes ne ressemblent au Christ et aux anges plus barbares des compartiments voisins. Là, malgré d'affreux repeints, on reconnaît les types de Traini, dans son *Triomphe de saint Thomas*; et c'est ce même Christ, ces mêmes anges, ceux d'Orcagna aussi bien que de Traini, que nous allons retrouver dans les vastes et célèbres fresques du *Triomphe de la Mort*, du *Jugement dernier* et de la *Vie des anachorètes*; mieux vaut en aborder l'étude que de nous attarder davantage alentour.

Tout à côté du *Crucifiement* se déploie le *Triomphe de la Mort*. La fresque est divisée par son propre décor en deux compositions distinctes. A gauche, dans un paysage rocheux et boisé, s'ouvre une étroite vallée où nous voyons engagée une brillante cavalcade, nobles seigneurs et dames (parmi lesquels un roi et une reine, et un empereur), qui s'en reviennent de la chasse, un petit chien dans les bras ou un faucon sur le poing, escortés de valets dont l'un porte le gibier, l'autre tient un lévrier en laisse. On est joyeux, on se regarde galamment; tout d'un coup les chevaux s'arrêtent et renâclent avec terreur (fig. 548). A terre gisent trois bières



Phot. Alinari.

Fig. 548. — Le Triomphe de la Mort : la cavalcade des vivants. Détail de la fresque du Camposanto de Pise.

ouvertes : dans l'une est un squelette, dans la seconde un cadavre de prince tout verdi, la tête posée sur la couronne, dans la troisième le corps d'un riche seigneur, que gonfle affreusement le travail de la putréfaction. Des serpents rampent et sifflent alentour. La stupeur est grande ; le roi se bouche le nez ; seigneurs et dames regardent et commentent, et voici qu'apparaît un vieil ermite, qui tient à la main un long parchemin déroulé, pour donner la moralité de la légende ; car c'est l'antique légende du mort et du vif, non moins populaire en Italie qu'en France, que le peintre du



Phot. Alinari.

Fig. 549. — Le Triomphe de la Mort : les estropiés et les gueux.
Détail de la fresque du Camposanto de Pise.

Camposanto a prise comme thème principal de sa fresque. Et les paroles de l'ermite, qui n'est autre que saint Macaire, rabaissent la vaine gloire et la superbe du monde, au profit de l'existence toute simple et toute calme que l'on mène au désert. Le tableau de ces joies pacifiques continue et termine l'autre ; car le chemin que suit la brillante cavalcade tourne et monte au flanc des rochers, parmi les arbres ; près d'une chapelle rustique, de vieux moines, qui ont vaincu les tentations de la chair, du monde et du démon, se retirent en Dieu, priant ou lisant, trayant une chèvre, ou regardant de haut le tumulte de la vie qui passe. Auprès d'eux, des animaux, des oiseaux reposent innocemment ; mais tout au sommet de la montagne voisine des flammes jaillissent, flammes des puits de l'enfer où les démons précipitent les âmes. Et cela nous conduit à la

seconde partie de la fresque, laquelle est proprement le « Triomphe de la Mort ».

Cette grande faucheuse vêtue de noir, aux mains et aux pieds griffus, aux larges ailes de chauve-souris, à la chevelure grise qui flotte comme une bannière, est descendue furieusement du ciel, brandissant sa faux; qui va-t-elle frapper? A ses pieds déjà les cadavres s'amoncellent : pape et empereur, princes et prélats, dames et seigneurs, et moines et nonnes; et les petites âmes blanches aux formes d'enfants sortent des bouches tor-



Phot Alinari.

Fig. 550. — Le Triomphe de la Mort : les heureux du monde.
Détail de la fresque du Camposanto de Pise.

dues, à l'appel des anges ou sous la griffe des diables, pour être emportées dans le ciel, à droite ou à gauche, selon que triompheront les anges ou les démons, dont les deux troupes, derrière la grande Mort, se heurtent avec acharnement. Qui va-t-elle encore frapper? Au bas de la montagne, dans un recoin tapissé de ronces, un groupe lamentable d'écloppés, d'estropiés, de manchots, d'aveugles, de culs-de-jatte, toute une cour des miracles l'invoque avec ardeur (fig. 549) :

Dacche prosperitade ci ha lasciati.
O morte, medicina d'ogni pena,
Deh, vieni a darne omai l'ultima cena!

« Puisque la prospérité nous a quittés, — ô mort, remède de toute

peine — ah ! viens nous donner le festin suprême ! » Sublime appel dont rien peut-être, dans l'art italien, ne dépasse la familiarité tragique. Le naturalisme flamand, avec Bosch ou Brueghel, ne trouvera pas mieux ; et le peintre qui a su rendre avec cette franchise impitoyable les pires misères demeure un des premiers de tous les temps.

Mais la Mort est sourde à tant de plaintes. Elle s'élance, avec sa faux, vers le bosquet d'orangers où, aimablement assemblés sur le gazon fleuri, seigneurs et dames échangent de doux propos, au son d'une douce musique (fig. 550). Sur leurs têtes, les oranges d'or brillent dans la verdure, et deux petits amours brandissent des torches enflammées ; c'est un décaméron charmant, et bien digne d'illustrer Boccace, au lendemain de la peste qui avait désolé la vallée de l'Arno. Faut-il voir réellement, dans cette moralité aux multiples acteurs, une allusion à la terrible peste de 1348, ou n'est-ce pas plutôt, comme on peut le supposer, un enseignement en images, pareil à ces Danses macabres que l'on commençait alors de représenter aux murailles des cimetières ? Andrea da Firenze, vers le même temps, peignait aussi une conversation mondaine dans son *Triomphe de l'Église* de la chapelle des Espagnols ; mais combien la scène pisane est plus vivante, gracieuse, et poignante aussi par le contraste !

Les bandes d'ornement qui encadrent par le haut et par le bas l'immense fresque, comme une bordure de tapisserie, sont coupées, de place en place, par des losanges où apparaissent des figures qui portent de grands cartels. En bas, ce sont des anges qui remplissent ce rôle de sermonnaires ; les grands cartels qu'ils tiennent déployés nous présentent des strophes que l'auteur, dit avec quelque dédain Vasari, « réputait fort belles, et peut-être l'étaient-elles au goût de cette époque-là ». Au goût de notre époque, elles ont encore assez fière allure, pour ce qu'on y peut lire, ou plutôt deviner. Au-dessous de la royale cavalcade, voici la leçon, digne des *Enseignements des anciens* que venait de rédiger un émule de Cavalca, Fra Bartolommeo da San Concordio : « O toi qui portes le front et le sourcil haut levé, regardant alentour, — mets ton souci et mets ta pensée au péril — qui te menace de jour et de nuit, — que la Mort ne te happe de sa griffe. — Donc, humilie-toi et pense qui tu es, — que mieux vaut un seul petit grain de mil — que ton corps quand la vie n'y est plus. » Et, sous l'amoureuse assemblée : « Femme vaine, pourquoi te délecter — — d'aller ainsi peinte et ornée, — que tu veux plaire au monde plus qu'à Dieu ? — Hélas ! quelle sentence en attends-tu... ? » Et encore ceci : « O âme, pourquoi, pourquoi ne penses-tu — que la mort te tirera ce vêtement — dans lequel tu sens corporelle délectation — par la vertu de ses cinq sens, — et avec lequel tu auras éternel tourment ?... »

Les figures que l'on distingue dans la bordure supérieure commen-

tent plus tragiquement la malice foncière de l'humanité. C'est d'abord le squelette d'Abel qui nous montre cette inscription : *Secundus natus Abel, primus mortuus*; puis c'est Caïn, la massue à l'épaule : *Primus natus Kain, primus homicida*. Cette farouche éloquence serait digne de Pietro Lorenzetti, dont les fresques de Pise rappellent par tant de côtés l'inspiration, telle que nous l'avons étudiée dans son allégorie du Péché et de la Mort (p. 876). Mais il y a ici une façon de peindre tout autre, et surtout, comme nous allons le voir dans la fresque suivante, des réminiscences trop manifestes des œuvres d'Orcagna, pour que le nom de Lorenzetti ne soit pas définitivement éliminé.



Phot. Alinari

Fig. 551. — Les anges du Jugement dernier.
Détail de la fresque du Camposanto de Pise.

Le *Jugement dernier* fait suite, comme il convient, au *Triomphe de la Mort*. La composition est puissante et admirablement pondérée. Le Christ et la Vierge, assis l'un et l'autre dans une gloire elliptique, apparaissent sur les nues ; le Christ montrant la plaie de son côté, et levant le bras droit dans ce geste de malédiction aux réprouvés que Michel-Ange fera sien, la Vierge intercédant, la main posée sur sa poitrine. Au-dessus des Apôtres, assis à droite et à gauche, selon l'ordre traditionnel, six anges volent dans les airs, tenant les instruments de la Passion, et, aux pieds du Christ et de la Vierge, d'autres anges, en un groupe admirable, annoncent le Jugement (fig. 551). Plus bas, les morts sortent du sol, où s'ouvrent des trappes de forme carrée, et saint Michel avec ses milices, le glaive à la main, ordonne leur répartition, du côté des élus ou de celui des réprouvés, dont les masses, à

droite et à gauche, s'équilibrent exactement, comme au Jugement de la chapelle Strozzi.

Ce n'est pas sans une grande apparence de raison que Vasari attribuait cette peinture à Orcagna, et l'on fait trop peu de cas, en ce point particulier, de son opinion. L'influence d'Orcagna est ici partout visible, non seulement dans la disposition générale et dans les détails des groupes, mais dans les principales figures. Le Christ et la Vierge sont imités des peintures de la chapelle Strozzi ; les anges qui soufflent en des trompettes sont presque identiques. La tête du saint Jean Baptiste, agenouillé sur les nues dans un bel élan d'imploration, semble calquée en contre-partie d'Orcagna ; et, au premier rang des réprouvés, on retrouvera, sous le même large turban, une des têtes déjà vues à Sainte-Marie-Nouvelle.

L'*Enfer*, qui complète le *Jugement dernier* et s'y relie étroitement, est composé selon l'ordonnance dantesque, mais avec un moindre détail qu'à la chapelle Strozzi ; la tradition de Giotto y est plus sensible peut-être. Il faut dire qu'ici, comme là-bas, nous sommes réduits à apprécier des compositions entièrement repeintes ; l'*Enfer* de Pise, déjà restauré en 1379 par un certain Francesco di Pietro, fut modernisé en 1530 par Sollazzino. Mais son décor de roches, où se tiennent en observation des diables, et d'où sortent, parmi les flammes, des griffes et des crocs pour happer, par les vêtements ou par les cheveux, les femmes damnées qui hurlent et se débattent, ressemble fort à la caverne des Limbes, peinte à la chapelle des Espagnols par Andrea da Firenze.

La troisième partie de ce décor grandiose développe en détails pittoresques la conclusion du *Triomphe de la Mort* ; elle nous donne, avec la *Vie des ermites de la Thébaïde*, le modèle des existences heureuses qui ont échappé aux séductions et aux dangers du monde. C'est l'illustration charmante et naïve de ces vies des Pères du désert que Fra Cavalca venait, par sa traduction, de mettre à la portée de toutes les âmes pieuses. Un grand paysage de roches et de verdure emplit toute la fresque. En bas court un fleuve dont la rive est bordée de chapelles et d'ermitages, et des chemins serpentent au flanc de la montagne, où d'autres chapelles et d'autres ermitages se blottissent parmi les arbres, où des grottes s'ouvrent dans le rocher. Là se passe la vie tranquille des ermites ; nous les voyons travailler et prier, nous assistons à leurs tentations, aux attaques des dragons qu'ils exorcisent, aux séductions plus redoutables de la femme pécheresse, dont le pied griffu, mal caché par la robe, révèle l'accointance diabolique ; nous assistons à leurs derniers entretiens, à leur mort, et nous admirons les lions pacifiques qui viennent creuser leur tombe. Que de générations ont médité ce texte et ces images !

Vasari attribuait à Pietro Lorenzetti la fresque des *Pères du désert* ; peut-être connaissait-il le petit tableau d'inspiration analogue,

mais de détail différent, que possède aujourd'hui le Musée des Uffizi. Mais la fresque apparaît sans discussion possible de la même main que les deux autres ; et, en somme, plus encore que le génie d'un Pietro Lorenzetti, c'est le génie d'un Andrea Orcagna qui pénètre ces grandes allégories. Vasari nous raconte qu'Orcagna avait peint, « au milieu de l'église de Santa Croce, à main droite, sur une immense paroi, les mêmes choses qu'il peignit au Camposanto de Pise, en trois tableaux semblables; excepté pourtant l'histoire où saint Macaire montre aux trois rois la misère humaine, et la vie des ermites qui servent Dieu sur cette montagne. Faisant donc tout le reste de l'ouvrage, il y travailla avec meilleur dessin et plus de diligence qu'il n'avait fait à Pise, tenant néanmoins presque la même façon dans l'invention, les attitudes, les légendes et tout le reste; sans y changer autre chose que les portraits d'après nature, parce que ceux de cet ouvrage furent en partie de ses amis les plus chers, qu'il mit en Paradis, et en partie de ses ennemis, qui furent par lui placés dans l'Enfer. » Quoi qu'il en soit des fresques de Santa Croce, dont nous ne savons rien, sinon qu'elles furent nettoyées et lavées en 1547, avant de disparaître sous la masse des monuments funéraires dont cette paroi de l'église est encombrée, il faut, puisque l'âpreté du dessin ne permet guère d'attribuer à Orcagna lui-même les fresques de Pise, y reconnaître la main d'un très fidèle élève d'Orcagna. Et une dernière raison qui nous permettrait de nommer Traini comme cet élève et presque cet émule serait encore la déclaration de Vasari que « parmi tous les disciples de l'Orcagna nul ne fut plus excellent que Francesco Traini », déclaration que viendrait confirmer un document déjà cité (p. 880) sur « les meilleurs maîtres de peinture qui soient à Florence, » et où nous voyons nommé, à la suite de Taddeo Gaddi, de Stefano, d'Andrea Orcagna, de Nardo son frère, et de Puccio Capanna, « maître Francesco, lequel est dans l'atelier d'Andrea », *lo quale istae in bottegha dell' Andrea*.

Autres fresques du Camposanto de Pise. — Si, parmi les fresques du Camposanto, il en est une où l'on soit tenté de reconnaître la main du grand Orcagna, c'est celle qui, au-dessus de la porte de gauche, et tout à côté des histoires des Pères du désert, représente l'*Assomption*. Les anges qui portent la gloire ovale, où la Vierge est assise sur un riche trône gothique, sont des figures de bas-reliefs; ils ont ces draperies amples et harmonieuses dont Giotto le premier indique le pli sculptural. Ceux dont on pourrait le mieux les rapprocher sont les anges du concert céleste peint par Andrea da Firenze dans la chapelle des Espagnols; mais ils n'ont pas cette grâce délicieuse; et la Vierge aux mains jointes rappelle, plus que toute autre Madone, la reine suave du Paradis de la

chapelle Strozzi. Vasari attribuait l'*Assomption* à Simone di Martino; mais le style est très divers, et l'époque visiblement plus tardive.

Au delà de cette *Assomption* la muraille est ornée de deux séries superposées de fresques. Les six premières racontent la *légende de saint Rainier*, patron de Pise; six encore sont consacrées aux histoires de deux autres saints pisans, *Ephise et Potitus*; enfin, tout à l'extrémité, et comme pendant à ce « miroir de la pénitence » qu'est le Triomphe de la Mort, voici le « miroir de la patience », ou l'*histoire des souffrances de Job*.

Le 15 octobre 1377, le maître ouvrier du dôme de Pise, Lodovico Orselli, versait cinq cent vingt-neuf livres et dix sous au peintre Andrea da Firenze pour la peinture de l'histoire du bienheureux Rainier; quittance en était donnée dans la maison même de l'Œuvre, tout contre le Camposanto, où demeurait Andrea. Les fresques furent laissées incomplètes par le peintre; dès 1380, le maître de l'Œuvre envoie un délégué à Gênes pour en demander l'achèvement à Barnaba da Modena; et Barnaba n'ayant pu venir, c'est Antonio Veneziano qui reçoit la commande, en 1386. Les trois fresques d'Andrea, très sages et froides, n'ont d'autre intérêt que d'être évidemment de la main du peintre de la chapelle des Espagnols; or, comme en 1377, au moment probable où Andrea da Firenze, malade sans doute et près de mourir, les abandonne, nous savons que le peintre florentin Andrea Bonaiuti rédige son testament: nous en pouvons conclure avec quelque vraisemblance qu'Andrea da Firenze et Andrea Bonaiuti ne font qu'un, cet Andrea, quel qu'il soit, n'étant d'ailleurs qu'un reflet du grand Orcagna.

Antonio Veneziano montra sa supériorité par la science et le luxe de ses architectures; malheureusement il ne subsiste de sa main qu'une fresque, représentant le *Retour de saint Rainier à Pise*; et nous ne connaissons plus que par la gravure les deux compositions détruites, à quelques figures près, où, pour encadrer la *Mort* et les *Miracles du saint*, il avait reproduit avec une ingénieuse fidélité les édifices déjà célèbres de Pise, sa cathédrale, son baptistère et sa tour.

Les histoires de Job ont été peintes quinze années plus tôt, et quelque temps sans doute après l'achèvement des grandes allégories, dont elles continuent l'enseignement. Elles furent commencées en août 1371 par Francesco da Volterra, élève de Giotto, dont nous savons que dès 1346 il peignait un tableau pour le dôme de Pise. Ces fresques ont subi d'affreux dégâts; mais ce qui en est demeuré intact, malgré une évidente recherche du pittoresque et du pathétique, ne suffit point à justifier les éloges de Vasari, qui n'hésitait pas à reconnaître dans l'histoire de Job la main de Giotto lui-même.

Vers la fin du siècle, les bons artistes sont rares, et le maître d'œuvre Parasone Grasso ne découvre pas sans peine des continuateurs pour le

travail du Camposanto. Il envoie, en 1388, un Cola di Giglio, « voyageur d'Orvieto, » *viator de Urbeveteri*, comme l'appelle le document, dans son pays natal, pour en ramener le maître peintre et mosaïste Pietro di Puccio. C'était une pauvre recrue que ce Pietro di Puccio; de 1370 à 1378, il avait aidé Ugolino di Prete Ilario dans sa décoration du chœur du Dôme, où la vie de la Vierge est racontée en d'insipides et interminables tableaux. En 1387, il travaillait aux mosaïques de la façade de ce Dôme; enfin il quitte Orvieto pour Pise, et ses fresques du Camposanto, où il



Phot. Alinari.

Fig. 552. — Saint Benoît prophétise à Totila sa destinée.
Fresque de Spinello Aretino dans la sacristie de San Miniato al Monte.

commente les premières histoires de la Genèse avec une parfaite vulgarité, ne méritent une mention que pour avoir servi de préface aux histoires délicieuses où s'exercera, trois quarts de siècle plus tard, la verve intarissable de Benozzo Gozzoli.

En 1390, Parasone Grasso obtint la collaboration d'un maître plus renommé : c'est le fécond Spinello Aretino, qui, en l'espace de sept mois à peine, vient à bout de six grandes fresques de l'histoire des saints martyrs Ephise et Potitus, recevant, pour tout son travail, la somme de mille trente-deux livres pisanes. Il reste de ce décor quelques épisodes guerriers où Spinello se montre, avec une facture trop rapide et banale, le précurseur des grands peintres de bataille du Quattrocento, Paolo Uccello et Piero de' Franceschi.

Spinello Aretino. — Le bon Vasari, toujours généreux pour ses compatriotes, et soucieux des gloires de sa ville natale, a longuement étudié les œuvres de Spinello. Il nous le montre à l'école d'un vieil artiste local, Jacopo del Casentino (qui fut, avec Bernardo Daddi, un des créateurs de la Compagnie des Peintres florentins), puis quittant Arezzo pour Florence, et pendant plus d'un demi-siècle exerçant son activité dans toute la Toscane. Spinello décore, au Carmine de Florence, la chapelle de Saint-Jean-Baptiste de tout un cycle de fresques dont il ne subsiste que des fragments détachés; il peint à Antella, près de Florence, la *vie de sainte Catherine*, puis, dans la sacristie de San Miniato, la *vie de saint Benoît*, son œuvre principale. Il avait déjà, en 1385, peint pour Monte Oliveto Maggiore un grand retable; ce fut sur la requête du général des Olivétains, en exécution d'un legs qui leur était fait, que la charmante église de San Miniato reçut, en 1387, ce décor si pondéré, si charmant, où l'art giottesque à son déclin a réuni pour la dernière fois quelques-unes de ses meilleures qualités.

Les seize fresques sont disposées sur deux zones, et la légende, qui suit fidèlement le texte du *Dialogue* de saint Grégoire le Grand, se développe d'abord dans les huit compartiments inscrits deux par deux sous les cintres de la voûte. Voici quels sont les sujets illustrés par Spinello : 1° *saint Benoît abandonne la maison de son père pour se rendre à Subiaco*; 2° *il est accueilli par sa nourrice, et répare miraculeusement un vase qui était brisé*; 3° *il prend l'habit monacal à Subiaco, et reçoit dans sa grotte le pain qui lui est descendu à bout de corde*; 4° *il est invité, le jour de Pâques, à partager le repas d'un prêtre*; 5° *il se jette dans les épines pour vaincre une tentation*; 6° *il est élu prieur du couvent, et rompt par sa bénédiction une coupe empoisonnée*; 7° *il abandonne ses moines pour retourner au désert*; 8° *il reçoit Maur et Placide parmi ses disciples*; 9° *il délivre, à coups de verge, un moine des tentations mondaines*; 10° *il ordonne à Maur de marcher sur les eaux pour sauver Placide qui se noie*; 11° *il fait sortir du fond d'un torrent, où il était tombé, le fer du hoyau d'un paysan*; 12° *il ressuscite, au mont Cassin, un moine sur qui le démon avait abattu une muraille*; 13° *il exorcise le démon qui empêchait de soulever une pierre*; 14° *il découvre la ruse de Totila, roi des Goths, qui s'était fait remplacer par son écuyer*; 15° *il prophétise à Totila sa destinée* (fig. 552); 16° *il meurt, et, pendant ses obsèques, Maur voit son âme monter au ciel*.

La traduction de Spinello est la plus littérale que l'on puisse imaginer. Lorsque, cent ans plus tard, Signorelli et Sodoma illustreront la même légende au cloître de Monte Oliveto, ils se souviendront des fresques de San Miniato, mais pour les imiter librement et ajouter au thème initial des variations brillantes. Il y a bien des imperfections dans l'œuvre de Spinello, de la mollesse et de la monotonie dans son dessin, une

facilité d'exécution assez semblable à celle de son contemporain Agnolo Gaddi; mais il a noblement rendu l'idéal d'austérité monastique; et il faut dire aussi que les paysages verts, d'où se détachent les robes blanches de ses moines, ont un charme très simple, une grande séduction de calme et de douceur. Il vécut assez vieux; après ses fresques de Pise, il travailla encore à Florence et dans sa ville natale, où il reste de lui, dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges, les fragments d'une grande fresque représentant la *Chute de Lucifer*; puis il s'en alla peindre à Sienne aux premières années du nouveau siècle. En 1407, aidé de son fils Parri (ou Gaspard), il décora les murs de la salle de la Balia au Palais Communal, y représentant la *Lutte de la République de Venise contre Frédéric Barberousse*, et la soumission du grand empereur au pape Alexandre III. Il y a dans ces scènes historiques, si intéressantes déjà par le sujet, un certain sentiment de l'action et même du drame; la mêlée de la bataille navale est curieuse, et la fresque où l'on voit le pape à cheval conduit par l'empereur et le doge montre une véritable majesté; mais l'exécution un peu sommaire est encore d'un giottesque attardé au début du XVe siècle. Spinello, revenu à Arezzo, y mourut le 14 mars 1410.

Les Compagnies de peintres a Florence et a Sienne. — Derniers peintres siennois du trecento. — Partout, vers le milieu du XIVe siècle, les peintres se sont organisés en corporations ou confréries distinctes, suivant l'exemple des autres arts ou métiers. Ces confréries, évidemment, sont avant tout religieuses et presque monastiques par leur règle, comme il convient à un art qui, alors même qu'il est au service de la Commune ou d'un citoyen, n'oublie jamais la discipline de l'Église. Les peintres florentins, avant de se grouper entre eux, faisaient partie de la confrérie des médecins et pharmaciens. Les statuts de la nouvelle Compagnie, en 1339 selon Gaye, en 1349 selon Milanesi, furent dressés « au nom de Dieu tout-puissant et de la bienheureuse Vierge Marie, et de monseigneur saint Jean Baptiste, et de monseigneur saint Zénobe confesseur, et de madame sainte Reparata vierge, et du glorieux monseigneur saint Luc évangéliste, père et principe et fondement de cette compagnie et fraternité, et de tous les saints et saintes du paradis, et en honneur et révérence de la sainte mère Église, et de monseigneur le pape et de ses frères les cardinaux, et de monseigneur l'évêque de Florence et de son clergé, et pour le fruit et consolation des âmes de tous ceux qui sont et seront de cette compagnie et fraternité ». Mais parmi les quatre capitaines, les quatre conseillers, et les deux camerlingues qui administrent la corporation, deux seuls nous sont connus, Bernardo Daddi et Jacopo del Casentino, et dans la liste des noms des artistes, le nombre de ceux qu'il nous

est encore impossible de rattacher à une œuvre quelconque est considérable.

Il en est de même à Sienne, où les peintres fondent leur société en 1355, mais avec des statuts autrement nombreux et précis que ceux de leurs rivaux florentins. Ils commencent, eux aussi, par l'invocation des noms de Dieu et de la Madone, et puis, avec une dévotion charmante, ils expriment les principes du catéchisme d'art : « Parce que nous sommes, par la grâce de Dieu, ceux qui manifestent aux hommes grossiers et qui ne savent les lettres, les choses miraculeuses opérées par la vertu et en vertu de la sainte foi..., et que nulle chose, si petite soit-elle, ne peut avoir commencement ou fin sans ces trois choses qui sont : pouvoir et savoir et vouloir avec amour.... »



Phot. Alinari.

Fig. 533. — Image votive de sainte Catherine de Sienne, par Andrea Vanni (église de San Domenico, à Sienne).

Les grands peintres de Sienne étaient morts lorsque se constitua la nouvelle Compagnie; mais ce sont leurs disciples qui la composent, et c'est leur tradition qui l'inspire. On n'y trouve pas le nom d'un des plus fidèles imitateurs et sans doute de l'un des aides de Simone, Naddo Ceccarelli, qui a signé et daté de 1347 une *Madone* de la collection Cook, exposée en 1904 au Burlington Club de Londres; il faut lui restituer une *Madone* analogue du Musée de Budapest, et peut-être même celle dont la galerie Borghèse, à Rome, s'est récemment enrichie sous le nom de Simone. Un autre continuateur de Simone et de Lippo est Berna, dont l'Exposition du Burlington Club comprenait aussi un émouvant petit tableau de dévotion, *Jésus portant sa croix*. Son œuvre principale, la grande série des fresques de la *Passion*, sur la paroi droite de l'église collégiale de San Gimignano, le montre fort docile aux leçons de Duccio et, en somme, malgré les grands éloges qu'en fait Ghiberti, peu doué d'invention dramatique; son *Crucifiement* seul a quelque ampleur de composition, et il semble qu'il ait connu, sinon celui d'Assise, au moins celui de la chapelle des Espagnols. De Giovanni d'Asciano et de Luca Tomé, ses élèves, il reste quelques bons retables; et il convient de citer auprès

d'eux d'autres peintres aimablement dévots, qui savent orner de charmantes orfèvreries les vêtements de leurs vierges et de leurs saints, Lippo Vanni et Giacomo di Mino del Pelliciaio.

Plus personnel et plus intéressant nous apparaît un élève des Lorenzetti, Paolo di Neri, qui décore, en 1343, de fresques en camaïeu vert le portique du grand couvent de Lecceto. Il y représente, en de petites compositions très animées et pittoresques, les *agitations de la vie humaine*, une chasse, une bataille navale, le siège d'une ville forte, et les *œuvres de miséricorde*, que dirigent les moines; l'*Enfer* d'un côté, le *Paradis* de



Phot. Alinari.

FIG. 554. — Retable de Taddeo di Bartolo (Galerie Communale de Pérouse).

l'autre, donnent la conclusion et la morale du sermon figuré. Un élève de Pietro Lorenzetti, Niccolo di ser Sozzo Tegliacci, habile miniaturiste qui a signé, vers 1334, une belle *Assomption* en frontispice du *Caleffo dell' Assunta* conservé aux Archives de Sienne, doit être également l'auteur de peintures provenant d'un grand retable aujourd'hui démembré, et conservé à l'Œuvre du Dôme de cette ville, où il est attribué faussement à Pietro Lorenzetti. C'est toute une illustration de la légende de l'*Invention de la sainte Croix*, dont les panneaux sont ornés à leurs revers de délicieux bustes d'anges porteurs de phylactères qui accompagnaient des reliques.

Andrea Vanni, qui fut ambassadeur de la république de Sienne, nous est surtout connu par ses relations avec sainte Catherine, dont il nous a

laissé un émouvant portrait (fig. 553). Son collaborateur Bartolo di Maestro Fredi est un peintre des plus féconds, qui reproduit avec lourdeur les compositions d'Ambrogio Lorenzetti; il y a pourtant quelques inventions heureuses dans ses fresques de l'*Ancien Testament*, peintes sur la paroi gauche de la collégiale de San Gimignano, et qui ont fourni plus d'un motif à la Bible pisane de Benozzo Gozzoli. Paolo di Giovanni Fei, lui aussi, imite Ambrogio; il introduit dans quelques-uns de ses retables (dont un se trouve au musée du Louvre) cette figure d'Ève coupable aux pieds de la Madone rédemptrice, que Lorenzetti avait déjà peinte dans la petite église de San Galgano. Niccolo Bonaccorsi et Bartolommeo Bulgarini ne méritent guère qu'une mention; mais Taddeo di Bartolo, leur contemporain, par l'action durable qu'il exerça dans tout le pays siennois et jusqu'en Ombrie, a droit encore à une place honorable parmi les peintres de second rang.

Taddeo, qui fut l'élève, et non le fils, de Bartolo di Maestro Fredi, était né en 1362 ou 1363; sa première œuvre datée que nous connaissions n'est pas antérieure à 1390. En 1393, il travaille à Gênes, puis se rend à San Gimignano, pour compléter le décor de la collégiale, en peignant à l'entrée de la grande nef un *Jugement dernier* où les traditions byzantines sont encore sensibles au travers de la vive imagination siennoise; les vols d'anges et de bienheureux qui animent le Paradis ne rappellent en aucune manière la disposition plus régulière et plus lourde adoptée par Orcagna à la suite de Giotto; c'est une œuvre puissante, et qui n'a pas encore été étudiée comme elle le mérite. En 1397, il peint à fresque, dans la sacristie de San Francesco de Pise, la *légende de la mort de la Vierge*, selon la tradition de Duccio et de Bartolo di Fredi. Après un voyage à Gênes il retourne à Sienne, où il compose dans une chapelle de la cathédrale un *Jugement dernier*, qui a disparu; en 1401, il donne à la cathédrale de Montepulciano un grand retable de l'*Assomption*, puis il se rend à Pérouse. Des fresques exécutées là-bas tout a péri; mais le riche musée de la ville conserve des retables de 1403, provenant des églises de Sant'Agostino et de San Francesco, où sourient déjà la grâce et la tendresse ombriennes (fig. 554). Les jolies fresques de la chapelle du Palais public de Sienne, en 1407, ne sont qu'une édition nouvelle des *scènes de la mort de la Vierge* déjà peintes à Pise; mais elles s'harmonisent délicieusement avec tout un décor conservé comme à miracle. De 1408 à 1414, il est chargé de peindre à fresque l'étroite et haute galerie qui donne accès à cette chapelle et tout à la fois à la grande salle du Conseil; il y représente d'abord, au-dessus de la porte, un *saint Christophe* colossal, puis, à la voûte, les images symboliques de la *Force*, de la *Prudence*, de la *Magnanimité* et de la *Justice*; enfin, plus bas, à côté d'*Aristote*, maître de la Sagesse, les figures qui conviennent aux ambitions siennoises, un *Jupiter*, un *Mars*, une *Pallas*,

et les *Romains illustres*, Jules César et Pompée, Cicéron, Caton, Curius Dentatus, Camille, les trois Scipions. Tous ces héros, assez baroquement vêtus, sont escortés de quatrains latins qui célèbrent leur gloire; une longue légende italienne, à la façon de celles de Simone et des Lorenzetti, engage les maîtres de la cité à méditer leur exemple, et à éviter les erreurs qui ont fait perdre à Rome la liberté; et, pour mieux préciser la leçon, un plan de Rome est joint à ce sermon par images, dont le goût semblera sans doute assez étrangement suranné, à un moment où la Renaissance florentine va déjà porter ses premiers fruits. Mais Sienne est désormais en retard, et son grand charme d'ingénuité risque de tourner parfois à la recherche un peu sénile ou puérile. Lorsque, après des travaux encore nombreux dans sa ville natale et à Volterre, Taddeo di Bartolo mourut en 1422, âgé de soixante ans, Masaccio préparait à Florence les fresques du Carmine.

BIBLIOGRAPHIE

Pour les ouvrages généraux, voir tome II, ch. IV, p. 457. — Le tome II de l'édition anglaise de l'*Histoire de la Peinture en Italie* de CROWE et CAVALCASELLE, refondue par CROWE, complétée et rectifiée par LANGTON DOUGLAS (Londres, Murray, 1903), comprend *Giotto et les giottesques*. — Le tome V de l'admirable *Storia dell'arte italiana* de VENTURI (*La Pittura del Trecento e le sue origini*, avec 818 gravures, Milan, Hœpli, 1907) a paru après l'impression de la presque totalité de ce travail, en sorte qu'il n'a pu y être tenu compte des opinions de l'auteur, sauf pour le chapitre déjà publié dans l'*Arte* (1906) sur les fresques d'Assise (*le Vele d'Assisi*). — KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. II, 2e partie, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1900. — RIO, *De l'Art chrétien*, t. I, Paris, Bray et Retaux, 1874. — BURCKHARDT, *Le Cicerone, Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, trad. par GÉRARD, 2e partie, Paris, Firmin-Didot, 1892 (consulter aussi l'édition allemande plus complète, remaniée par BODE). — BERENSON, *The florentine painters of the Renaissance*, New-York et Londres, 1896, et *The central italian painters of the Renaissance*, 1897. — GUTHMANN, *Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael*, Leipzig, Hiersemann, 1902. — LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *La Peinture en Europe, Le Louvre, Florence, Rome, Paris*, May et Motteroz, s. d. — TAINE, *Voyage en Italie*, 2 vol., Paris, Hachette. — RUSKIN, *Mornings in Florence*, Londres, 1875-1879 (trad. par NYPELS, *Les Matins à Florence*, Paris, Laurens, 1906). — CHIAPPELLI, *Pagine d'antica arte fiorentina*, Florence, Lumachi, 1905.

Documents : *Commentaires* de GHIBERTI, dans VASARI, éd. Le Monnier, t. I. ; trad. dans PERKINS, *Ghiberti et son école*, Paris, Rouam, 1886. — RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, 10 vol., Florence, 1754-1762. — BALDINUCCI, *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua*, 6 vol., Florence, 1767-1769. — RUMOHR, *Italienische Forschungen*, 3 vol., Berlin et Stettin, 1827-1831. — GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 vol., Florence, Molini, 1839-1840. — MILANESI, *Nuovi Documenti per la Storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Florence, Dotti, 1901.

Revues : *L'Arte*, dirigé par VENTURI, Rome, depuis 1898. — *Arte e Storia*, Florence, depuis 1881. — *Miscellanea d'arte*, et *Rivista d'arte*, Florence, depuis 1903. — *Rassegna d'arte*, Milan, depuis 1901. — *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, depuis 1877.

Giotto. — VASARI, t. Ier, p. 369-428, Florence, Sansoni, 1878. — DOBBERT, *Giotto* (dans *Kunst und Künstler* de DOHME, no 41). — THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, et *Giotto* (dans *Künstler-Monographien* de Knackfuss), Bielefeld et Leipzig, 1899. — MASON PERKINS, *Giotto*, Londres, 1902. — B. DE SELINCOURT, *Giotto*, Londres, 1905. — DAVIDSOHN, *Die Heimath Giotto's* (dans *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, XX Bd., 1897, p. 374). — MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del Podestà di Firenze*, Florence, Carnesecchi, 1897. — Mrs CALLCOTT, *Description of the Chapel of the Annunziata dell'Arena or Giotto's Chapel in Padua*, Londres, 1835. — SELVATICO, *Sulla*

cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova, e sui freschi di Giotto in essa dipinti, Padoue, 1836. — RUSKIN, *Giotto and his works in Padua*, Londres, 1855-1860, et *Fors Clavigera*, Londres, 1871-1884 (lettre XLV). — TOLOMEI, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova, nuovi appunti e ricordi*, Padoue, 1881. — MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Florence, Alinari, 1904. — BROUSSOLLE, *Les fresques de l'Arena à Padoue*, Paris, Dumoulin, 1905. — G. LUMBROSO, *Memorie italiane del buon tempo antico*, Turin, Lœscher, 1889 (un chapitre relatif aux fresques de l'Arena). — C. GUASTI, *Belle Arti, opuscoli descrittivi e biografici*, Florence, Sansoni, 1874 (articles sur les fresques des chapelles Peruzzi et Bardi).

École de Giotto. — W. SUIDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts*, Strasbourg, Heitz, 1905. — G. MARTINETTI CARDONI, *Pitture a fresco di Giotto in Ravenna*, Ravenne, 1874. — A. BRACH, *Giottos Schule in der Romagna*, Strasbourg, Heitz, 1902. — G. MILANESI, *Della tavola di Nostra Donna nel tabernacolo d'Or San Michele e del suo vero autore*, Florence, 1870. — VITZTHUM, *Bernardo Daddi*, Leipzig, Hiersemann, 1903. — ERBACH VON FÜRSTENAU, *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV* (dans *l'Arte*, 1905). — BERTAUX, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli*, Naples, 1899. — SCHMARSOW, *Maîtres italiens à la galerie d'Altenbourg* (dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1898). — SCHUBRING, *Giottino* (dans *Jahrbuch der König. preuss. Kunstsammlungen*, 1900), et *Die primitiven Italiener im Louvre* (dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1901). — MÜNTZ, *Les Archives des Arts, recueil de documents inédits ou peu connus*, 1re série, Paris, Rouam, 1890. — CENNINO CENNINI, *Il libro dell'Arte, o trattato della pittura*, éd. Milanesi, Florence, 1859. — DOBBERT, *Andrea Orcagna* (dans *Kunst und Künstler* de DOHME, nos 43, 44). — FINESCHI, *Memorie sopra il cimitero antico della chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, Florence, 1787. — P. D'ANCONA, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento*, Rome, 1903 (extrait de *L'Arte*, ann. V).

Peintres de Pise. Le Camposanto. — BONAINI, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini*, Pise, 1846. — SIMONESCHI, *Notizie e questioni intorno a Francesco Traini*, Pise, 1898. — (G. ROSINI), *Lettere pittoriche sopra il Camposanto di Pisa*, Pise, 1810. — CIAMPI, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de belli arredi del Camposanto pisano*, Florence, 1810. — TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pise, Spoerri, 1898. — SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, Alinari, 1896, et *Arte pisana*, Florence, Alinari, 1904. — TRENTA, *L'Inferno di Andrea Orgagna*, Pise, 1891; *L'Inferno e gli altri affreschi del Camposanto di Pisa*, Pise, 1894; *Alcune osservazioni sopra « Il Camposanto di Pisa » di I. Benvenuto Supino*, Florence, Seeber, 1897. — MORPURGO, *Le epigrafi volgari in rima del « Trionfo della Morte », del Giudizio universale e Inferno, e degli « Anacoreti » nel Camposanto di Pisa* (dans *L'Arte*, 1899). — P. VIGO, *Le Danze macabre en Italia*, 2e éd., Bergame, 1901.

Peintres de Sienne. — CROWE et CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, t. III, 2e éd., Florence, Le Monnier, 1899. — MILANESI, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, t. I, Sienne, 1854. — BORGHESI et BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Sienne, 1898. — LUISE M. RICHTER, *Siena*, Leipzig, 1901. — LANGTON DOUGLAS, *History of Siena*, Londres, 1902. — CHLEDOWSKI, *Siena*, 2 vol., Berlin, 1905. — HEYWOOD et L. OLCOTT, *Guide to Siena*, Sienne, 1903. — *Catalogo della Galleria del R. Instituto provinciale di Belle Arti*, Sienne, 1903. — *Mostra dell'antica arte senese, Catalogo generale*, Sienne, 1904. — *Illustrated Catalogue of pictures of Siena and objects of art*, Burlington fine arts Club, Londres, 1904. — C. RICCI, *Il Palazzo pubblico di Siena e la Mostra d'antica arte senese*, Bergame, 1904. — A. PÉRATÉ, *Les Expositions d'art siennois à Sienne et à Londres* (dans *Les Arts*, sept. et oct. 1904). — W. ROTHES, *Die Blütezeit der sienesischen Malerei*, Strasbourg, Heitz, 1904. — COLETTI, *Arte senese*, Trévise, 1906.

A. PÉRATÉ, *Études sur la peinture siennoise : Duccio* (dans *Gazette des Beaux-Arts*, févr. et sept. 1893). — AL. LISINI, *Notizie di Duccio pittore e della sua celebre ancona* (dans *Bullettino senese di storia patria*, ann. V, 1898). — LANGTON DOUGLAS, *Duccio* (dans *Monthly Review*, août 1903). — J.-P. RICHTER, *Lectures on the National Gallery*, Londres, 1898. — DOBBERT, *Die sienesische Malerschule* (dans *Kunst und Künstler* de DOHME, nos 42, 43).

AGNES GOSCHE, *Simone Martini*, Leipzig, 1899. — P. ROSSI, *Simone Martini e Petrarca* (dans *Arte antica senese*, p. 160-182, Sienne, 1904). — MÜNTZ, *Pétrarque et Simone Martini, à propos du Virgile de l'Ambrosienne* (dans *Gazette archéologique*, 1887), et *Les Peintures de Simone Martini à Avignon* (dans *Mémoires des Antiquaires de France*, 1885). — PECORI, *Storia della terra di San Gimignano*, Florence, 1853.

THODE, *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV Jahrhundert : Pietro Lorenzetti* (dans *Repertorium*, 1888). — MEYENBURG, *Ambrogio Lorenzetti*, Zurich, 1903. — SCHUBRING, *Das gute Regiment* (dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1902). — PERKINS, *The masterpiece of Ambrogio Lorenzetti* (dans *Burlington Magazine*, avril 1904). — A. PÉRATÉ, *Un Triomphe de la Mort de Pietro Lorenzetti* (dans *Mélanges Paul Fabre*, p. 436-445, Paris, 1902). — PERKINS, *Andrea Vanni* (dans *Burlington Magazine*, vol. II, 1903, n° 6). — J. DESTRÉE, *Notes sur les primitifs italiens*, III, *Sur quelques peintres de Sienne*, Bruxelles et Florence, 1903.

CHAPITRE X

L'ORFÈVRERIE ET L'ÉMAILLERIE AUX XIIIE ET XIVE SIÈCLES[1]

I. — LE XIIIe SIÈCLE

L'Orfèvrerie.

Durant tout le haut moyen âge, et jusqu'à la fin de la période romane, il semble que l'orfèvrerie ait surtout été pratiquée dans les ateliers monastiques. Il n'y a là d'ailleurs rien qui doive surprendre; car durant ces temps troublés, où l'on voit les plus puissants princes ne pas oser voyager sur leurs propres terres sans la protection d'une escorte armée, les couvents seuls offraient aux orfèvres des garanties suffisantes de tranquillité et de protection. Encore les monastères eux-mêmes n'étaient-ils pas à l'abri des coups de main et des batailles; car tels puissants abbés, comme ceux de Saint-Denis, n'hésitaient pas à partir en guerre contre les seigneurs voisins, ou même à défendre, par ordre du souverain, une place forte contre les ennemis du royaume. Ainsi soumis à l'autorité du clergé, les orfèvres avaient été très naturellement amenés à fabriquer surtout des pièces destinées aux usages sacrés, tels que croix, calices et reliquaires. Cependant le développement même du luxe chez les princes, tant ecclésiastiques que laïques, avait peu à peu nécessité la production d'une quantité assez considérable d'objets purement civils. On ne peut guère en juger maintenant d'après des originaux, car les pièces qui n'étaient point protégées par un caractère religieux ont disparu, fondues parfois peu de temps après leur achèvement. Mais de nombreux textes nous apprennent que toutes les cours seigneuriales ou royales aimaient à faire montre de somptueuses orfèvreries. Il est permis de croire que, surtout à partir du XIIe siècle, ces besoins croissants de luxe favorisèrent, à côté des ateliers religieux,

1. Par M. J.-J. Marquet de Vasselot.

le développement d'ateliers laïques où étaient fabriquées de préférence les pièces, plus ou moins usuelles, destinées au mobilier civil. C'est du moins ce que l'on constate clairement pour la ville de Paris, que nous prendrons pour exemple. Dès le milieu du XI[e] siècle, d'après Jean de Garlande, plusieurs orfèvres étaient établis sur le grand pont de Paris : ils vendaient de la vaisselle d'or et d'argent, des colliers, des fermaux et des bagues, garnis ou non de pierreries. Un peu plus tard, surtout dans les communes émancipées par la royauté, les industries de luxe se développèrent; quand leur nombre augmenta, les marchands sentirent le besoin de se soutenir les uns les autres, et ainsi naquirent les premières corporations.

Celle des orfèvres parisiens s'était déjà constituée sous le règne de Philippe Auguste; elle avait pris la forme d'une confrérie, à laquelle s'adjoignirent plus tard deux autres. A cette organisation religieuse correspondit une organisation civile; à partir de l'an 1202, les membres de la confrérie élurent parmi eux des administrateurs chargés de défendre les intérêts de la communauté. Cette association, comme toutes celles de même nature, ne tarda pas à prendre une importance assez considérable; et l'on comprend que saint Louis, en souverain avisé, ait eu le désir de réglementer ces groupements et de les soumettre, du moins dans une certaine mesure, au contrôle royal. C'est pour ce motif qu'il fit recueillir leurs usages par le prévôt des marchands, Étienne Boileau. D'ailleurs cette codification constitua une prérogative au moins autant qu'une surveillance; la substitution du droit écrit aux coutumes orales entraîna en quelque sorte une reconnaissance officielle, et c'est à saint Louis que la corporation des orfèvres de Paris dut le privilège exclusif, qu'elle conserva jusqu'à la Révolution, de pouvoir façonner et vendre les ouvrages d'or et d'argent.

Il importe, pour bien comprendre l'histoire de l'orfèvrerie durant le moyen âge, de connaître d'une façon précise la manière dont étaient organisées la production et la vente. Les premiers statuts, réunis par Étienne Boileau, sont peu compliqués, et ne comportent que douze articles. D'après le premier, la profession est libre et gratuite, et quiconque veut s'établir orfèvre le peut, à la condition de connaître le métier et de se conformer aux usages. Les second et troisième articles règlent le titre de l'or et de l'argent, qui doivent être « à la touche de Paris », la plus élevée que l'on connût alors. Les articles quatre et cinq permettent au maître d'apprendre son métier à tous ses parents, mais lui interdisent d'avoir plus d'un apprenti étranger à sa famille; la durée de l'apprentissage est fixée pour tous à dix années. Les articles suivants établissent l'exemption du guet et aussi des droits de vente et d'achat. D'autres défendent de travailler la nuit, sauf pour la famille royale et l'évêque de Paris, et ordonnent la fermeture des boutiques, sauf une, aux jours de fête. Les derniers règlent la nomination des gardes et prud'hommes, alors au

nombre de trois, et énumèrent, pour les infractions à cette règle, diverses pénalités édictées par le prévôt des marchands.

Des statuts analogues (qui furent révisés et précisés à Paris dès le XIVe siècle), obligèrent parfois les orfèvres non seulement à poinçonner leurs ouvrages d'or et d'argent, mais encore à subir une réglementation exacte et une surveillance continuelle (ordonnances de Philippe le Hardi, Philippe le Bel, Jean le Bon et Charles V). Cette sévérité, qui pourrait paraître surprenante au premier abord, s'explique par le rôle que jouait alors l'orfèvrerie. A cause de la rareté des métaux précieux, les objets d'or et d'argent étaient considérés par leurs possesseurs comme des réserves facilement transformables en numéraire ; en cas de nécessité, princes et seigneurs n'hésitaient jamais à faire fondre les pièces même les plus somptueuses qui pouvaient orner leurs tables ou leurs dressoirs ; la main-d'œuvre ne comptant presque pour rien, ils détruisaient sans scrupule le travail des plus habiles ouvriers : comme le prouvent tous les inventaires anciens, les pièces d'orfèvrerie étaient seulement estimées d'après le poids du métal mis en œuvre. Dans ces conditions, on comprend quel intérêt il y avait à entourer du plus grand nombre possible de garanties le commerce et le travail des métaux précieux; on voit aussi pourquoi un nombre relativement restreint de pièces d'orfèvrerie a subsisté jusqu'à nos jours.

Les objets destinés à l'usage civil ont, pour l'époque qui nous occupe, totalement disparu, soit qu'ils aient été, et cela dès le moyen âge, transformés en numéraire, soit qu'on les ait, au cours des temps, envoyés au creuset pour les remplacer par des pièces nouvelles, plus en rapport avec le goût du jour. Seuls les objets religieux ont subsisté en assez grand nombre. Sans doute beaucoup d'entre eux ont également été fondus; mais, bien que les évêques et les abbés du moyen âge en aient converti beaucoup en espèces monnayées, à des moments de pénurie; bien que leurs successeurs du XVIIe et du XVIIIe siècle en aient détruit beaucoup pour faire disparaître des monuments, insupportables à leurs yeux, du goût « barbare et gothique »; bien que les pillages et les révolutions en aient fait disparaître un nombre plus considérable encore, il reste assez de pièces du XIIIe et du XIVe siècle en métaux précieux pour que l'on puisse se faire une idée exacte de ce que l'orfèvrerie a produit durant la première partie de la période gothique dans les différents pays de l'Europe.

Aussi aurons-nous assez peu recours aux textes anciens, estimant préférable d'étudier les œuvres elles-mêmes. Certains d'entre eux, toutefois, fournissent quelques indications curieuses qu'il ne faudrait point négliger.

On y trouve des renseignements sur plusieurs orfèvres dont les noms ont été conservés; mais il ne subsiste malheureusement aucune œuvre qu'on puisse leur attribuer avec certitude, et nous citerons uniquement

Raoul, orfèvre de saint Louis, auquel Philippe le Hardi témoigna comme son père une grande faveur. Il peut également être utile de savoir qu'à Paris seulement on comptait cent vingt orfèvres en 1292, ce qui prouve quelle importance leur industrie avait acquise. Le luxe avait d'ailleurs pris à cette date un développement singulier, car dès 1294, Philippe le Bel interdit à ceux de ses sujets qui possédaient moins de six mille livres de revenu (somme considérable, il est vrai, et qui équivaudrait à soixante mille francs d'aujourd'hui), d'avoir « vesselements d'or et d'argent pour boire et mangier ».

De tous les documents, les plus importants sont sans contredit les Inventaires, qui donnent une idée exacte de la richesse des princes ou des églises. L'un des plus curieux et aussi l'un des plus anciens est celui du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII, rédigé en 1295 (publié par M. E. Molinier); le clerc chargé de le dresser a décrit assez exactement, en indiquant souvent leurs provenances, les orfèvreries, les manuscrits, les ornements sacerdotaux. Les autres pièces de ce genre, comme l'inventaire de la Sainte-Chapelle (1575), publié par M. Douët d'Arcq, celui de Charles V, publié par Labarte, celui du duc d'Anjou, publié par Léon de Laborde, sont malheureusement beaucoup moins explicites. Ils suffisent toutefois pour que l'on puisse, en s'aidant des gravures de divers ouvrages anciens, imaginer ce que furent certaines pièces jadis célèbres, mais que leur somptuosité même condamnait à une prompte disparition, comme la châsse de sainte Geneviève, à l'abbaye du même nom, par l'orfèvre Bonnard, terminée en 1242; celle de saint Marcel, à Notre-Dame de Paris, exécutée vers 1262; le buste-reliquaire en or de saint Louis, à la Sainte-Chapelle, exécuté en 1306 par l'orfèvre Guillaume, sur l'ordre de Philippe le Bel, et supporté par quatre grands anges en argent doré; ou enfin le buste-reliquaire de saint Denis, à l'abbaye de Saint-Denis, également en or, et supporté par deux anges agenouillés.

Quand on la compare à celle du siècle précédent, on constate que l'orfèvrerie du XIIIe siècle s'en distingue par deux caractères principaux. Elle s'efforce d'abord de se rattacher d'aussi près que possible à l'architecture. Consciemment ou non, les orfèvres ont tendu graduellement à rivaliser, dans les limites que leur imposaient la technique de leur art et la destination des objets qu'ils avaient à fabriquer, avec les grandes créations de l'art monumental. Il n'y a rien là qui doive surprendre, car, ainsi qu'on l'a vu dans les chapitres précédents, le changement si grand et si fécond qui a mis fin à la période romane s'est manifesté d'abord par une transformation des anciennes méthodes de bâtir; à partir de ce moment et pendant plusieurs siècles, l'architecture a été véritablement le centre de tous les arts; elle a déterminé, d'une manière absolue, le rôle et le caractère de

chacun d'eux. Aussi est-il naturel de constater qu'à partir du milieu du XIIIe siècle (on sait que les arts industriels retardaient un peu sur les autres), les orfèvres ont ambitionné de rivaliser avec les maîtres d'œuvre. Ils ne se sont pas bornés à les suivre de loin, d'une façon plus ou moins vague et générale; ils se sont, au contraire, efforcés de reproduire exactement, et jusque dans le détail, les grandes conceptions architectoniques. Sans doute ce n'était pas là absolument une nouveauté, car on a déjà vu, surtout dans l'art rhénan, des châsses qui rappelaient les formes des grands édifices. Mais la ressemblance, au XIIe siècle, est souvent plus apparente que réelle, tandis qu'elle atteint, à la fin du XIIIe siècle, la similitude la plus étroite. L'orfèvre gothique en vient à construire une châsse avec autant de minutie que s'il s'agissait d'un édifice en pierre : preuve nouvelle de cet esprit de logique rigoureuse et de méthode presque scientifique qui a caractérisé l'art gothique dès ses débuts, et qui devait l'amener, lors de sa décadence, à s'abîmer dans la poursuite de la plus inutile complication.

Le second caractère, qui tient d'ailleurs au premier et dérive des mêmes causes, c'est une tendance non moins marquée (mais peut-être un peu plus récente) à faire une place de plus en plus grande à la décoration plastique. Non seulement, comme à la fin de l'époque romane, la ronde bosse joue un rôle important dans la décoration des châsses, mais bientôt l'orfèvre en vient à rivaliser avec le tailleur d'images. Le développement prodigieux de la sculpture est d'ailleurs l'un des principaux titres de gloire de l'art gothique, et il était naturel que des orfèvres, voyant s'achever des cathédrales comme celles d'Amiens, de Chartres, de Paris, de Reims ou de Strasbourg, aient voulu prouver qu'ils étaient capables d'égaler, dans la mesure de leurs moyens, ces chefs-d'œuvre des grands imagiers. On verra, surtout à partir du XIVe siècle, de nombreux reliquaires constitués seulement par une statue dressée sur un piédestal; et certains d'entre eux, comme la Vierge de Roncevaux et surtout celle de Jeanne d'Évreux, comptent parmi les productions les plus notables de l'art gothique.

Ces deux caractères réunis expliquent une constatation que l'on sera amené à faire, en étudiant l'orfèvrerie et l'émaillerie au XIIIe et au XIVe siècle : c'est l'incontestable supériorité (sauf quelques exceptions) de la France sur les autres pays. Il est naturel d'ailleurs que l'orfèvrerie ait atteint le plus haut point de perfection dans la contrée qui a porté l'art gothique à son apogée, et d'où les méthodes nouvelles de sculpter et de bâtir se sont répandues chez les autres nations de l'Europe occidentale. Il semble même qu'elle n'ait atteint un développement complet, à cette époque, que chez les peuples où l'art gothique s'est implanté solidement et a annulé les influences antérieures ou étrangères ; car nous verrons plus loin, en étu-

diant l'art italien ou l'art espagnol, que dans ces deux pays, dont l'un n'a jamais bien compris l'art gothique et dont l'autre a éprouvé quelque peine à se l'assimiler complètement, l'orfèvrerie n'a pas produit, du moins au XIIIe siècle, d'œuvres tout à fait remarquables.

On pourrait croire qu'il est facile, en tenant compte de l'accentuation plus ou moins grande de ces caractères essentiels, de présenter un tableau méthodique du développement de l'orfèvrerie au XIIIe siècle. Mais ce serait là une grave erreur. Rien n'est plus malaisé, au contraire, que d'assigner une date exacte aux pièces d'orfèvrerie de cette époque; elles ne portent presque jamais d'inscriptions permettant de les attribuer à une année précise, de sorte qu'il faut se contenter des indications fournies par le style; mais ces dernières ne sont pas toujours d'un très grand secours, vu qu'il faut tenir compte, dans leur appréciation, de la région où les pièces ont vu le jour; car il est certain qu'à un même moment les divers pays, et même les diverses provinces de chaque pays, étaient très inégalement avancés. Pour prendre un exemple en France, il est évident que vers 1250 l'art gothique commençait seulement à s'implanter dans les provinces méridionales, alors qu'il florissait depuis longtemps dans celles du Nord et de l'Est; et rien ne prouve qu'une pièce d'orfèvrerie conservée aujourd'hui dans une église de l'Artois, par exemple, n'ait pas été fabriquée dans l'Ile-de-France, en Normandie, ou par des artistes venus de plus loin encore, le faible volume de ces monuments permettant de les transporter aisément. Nous ne saurions, toutefois, nous contenter de grouper les objets suivant leur destination et d'énumérer successivement les châsses, les reliquaires ou les croix, bien que ce classement sommaire ait paru suffisant à certains des auteurs qui ont, jusqu'ici, publié des travaux d'ensemble sur l'orfèvrerie gothique. Nous tâcherons donc de répartir en des groupements logiques les objets que nous allons étudier, suivant qu'ils continuent de plus ou moins près les traditions du XIIe siècle, ou qu'ils en sont complètement affranchis. Mais ce classement, il faut le reconnaître, demeurera souvent imprécis et arbitraire; pour mentionner une pièce dans le troisième groupe, nous ne voudrons point donner à entendre qu'elle a été fabriquée à la fin du XIIIe siècle : nous voudrons seulement indiquer qu'elle est sortie d'un atelier qui avait abandonné complètement les traditions romanes, traditions qui se sont perpétuées au sud de la Loire jusqu'à l'époque de Philippe le Hardi.

France. — On a parfois compté parmi les œuvres de l'orfèvrerie française la châsse de sainte Julie, conservée à l'abbaye de Jouarre (Seine-et-Marne). Cette pièce importante, bien que très mutilée, offrirait un intérêt particulier, car elle est datée assez exactement; l'une des

inscriptions qu'elle porte prouve qu'elle a été donnée par l'abbesse « Eustachie, deuxième du nom », qui paraît avoir gouverné l'abbaye de 1208 à 1220. Pourtant il semble impossible de lui attribuer une origine française, car elle rappelle de très près, par sa forme aussi bien que par le style et la technique de sa décoration, les châsses colonaises de la même époque conservées dans les trésors des provinces rhénanes, comme l'a bien vu M. Otto Von Falke (*Deutsche Schmelzarbeiten*, p. 144). La châsse de Moissat-Bas (Puy-de-Dôme) semble bien certainement, au contraire, être de fabrication française. Elle affecte la forme d'un sarcophage à deux rampants; le toit et la base y sont divisés l'un et l'autre en cinq compartiments rectangulaires, par des pilastres de forme très lourde, décorés d'enroulements estampés et de cabochons; chaque compartiment est occupé par une figure de saint, assis ou debout, nommé par une inscription; tout ce décor, que relevaient autrefois des plaques d'émail champlevées, est exécuté au repoussé, sur des plaques de cuivre doré qui recouvrent une âme de bois. Fabriquée sans doute à Limoges, cette pièce importante ne saurait être datée très exactement; le style des figures indiquerait le milieu du XIIIe siècle; celui des ornements, qui n'ont encore presque rien de gothique, dénoterait au contraire une époque plus ancienne: mais il ne faut jamais oublier que les ateliers limousins ont toujours retardé sur le mouvement général.

Le reliquaire de Samson, du trésor de la cathédrale de Reims, est, lui aussi, d'un style qui permettrait de le croire antérieur à 1250. En cuivre ciselé, estampé et doré, il se compose d'un édicule en forme de pignon de châsse, supporté par un pied à base circulaire, muni d'un nœud; la partie supérieure, couronnée d'un toit à deux rampants soutenu par deux faisceaux de colonnettes, avec une sorte de niche au centre, rappelle un peu la silhouette des châsses rhénanes, mais le décor est d'un style différent. Parce que le combat de Samson et du lion est représenté deux fois, au nœud et au revers de l'édicule, on a cru que ce reliquaire avait été commandé par l'archevêque Samson, qui gouverna le diocèse de Reims de 1140 à 1161; mais il est certainement d'une époque beaucoup plus récente, et M. Darcel l'a rapproché avec raison d'un reliquaire de sainte Élisabeth de Hongrie (canonisée en 1235), qui a fait partie de la collection Basilewsky. La même remarque s'appliquerait au ciboire de Saint-Omer ou au reliquaire de saint Riquier, et au reliquaire dit de la Sainte Couronne, conservé aujourd'hui à l'église de Bouillac (Hérault), qui provient de l'abbaye de Grandselve, près de Toulouse.

Le phylactère d'Arnac-la-Poste (Haute-Vienne) se rattache également, par sa forme lourde et assez étrange, aux traditions décoratives de l'époque romane; son pied quadrilobé, muni d'un nœud circulaire, supporte une plate-forme également quadrilobée où se dressent, sertis dans des montures métalliques, des ampoules de cristal qui contenaient autre-

fois des reliques ; les filigranes très simples, relevés de cabochons et d'intailles, qui recouvrent le pied, ne diffèrent guère de ceux que l'on employait partout à la fin du XIIe siècle. On doit en rapprocher le phylactère de Château-Ponsac (Haute-Vienne), qui a fait partie du trésor de la célèbre abbaye de Grandmont. Il se compose d'une plate-forme surmontée d'une ampoule de cristal où étaient placées les reliques, et portée par un pied filigrané et gemmé, muni d'un nœud. La forme générale des deux objets est la même ; toutefois dans le second on relève quelques détails qui semblent indiquer un art plus avancé. Cependant comme tous deux ont été presque certainement fabriqués à Limoges, il ne s'ensuit pas qu'il y ait entre eux un grand écart de dates, ni que le plus ancien des deux remonte très avant dans le XIIIe siècle : nous verrons plus loin, en étudiant l'émaillerie, combien les ateliers limousins étaient conservateurs, pour ne pas dire arriérés.



Phot. Moreau et Cie

Fig. 555. — Phylactère. (Église d'Arnac-la-Poste, Haute-Vienne).

Dans presque toutes ces pièces, à côté de certains détails de décoration purement traditionnels, on constate dans la forme générale un changement qui tient à la transformation profonde que subissaient alors toutes les branches de l'art. Mais il n'en est guère où ce contraste soit plus frappant que dans le célèbre ciboire du trésor de la cathédrale de Sens. Dans ce bel objet sobrement décoré de rinceaux et de fleurons, la forme, d'une extrême élégance dans sa simplicité, indique, par la parfaite harmonie de ses proportions, une époque qui ne saurait être antérieure au XIIIe siècle, tandis que le décor, où n'apparaît aucun des éléments empruntés à la flore rurale (qui caractérisent l'ornementation florale de la première époque gothique), donnerait une date plus reculée. On serait tenté de l'expliquer par une influence germanique : le ciboire de Sens doit, en effet, être rapproché de la coupe de saint Sigismond et de la coupe de Charlemagne, du trésor de Saint-Maurice-d'Agaune. Ce même contraste est moins frappant dans le reliquaire de saint Sixte, du trésor de Reims ; cette pièce, d'une forme étrange, est formée de deux parties bien

distinctes, mais contemporaines; un phylactère polylobé, à décor gravé et en partie niellé, décoré de rinceaux et, au revers, d'un Dieu de Majesté, et, d'autre part, un pied à base circulaire avec nœud orné de feuillages. L'homogénéité est plus grande encore dans le reliquaire de la Sainte Chandelle d'Arras; il a la forme d'une sorte d'étui, dont le décor, divisé en zones horizontales, est formé de rinceaux en filigrane et de bandes niellées; pourtant, si les filigranes s'y déroulent en courbes régulières qui n'étonneraient point dans un objet de la fin du XIIe siècle, le style des plaques niellées, qui montrent, soit des personnages ayant trait à l'histoire de la relique, soit des animaux fantastiques, indique clairement l'époque gothique, bien que les figures soient d'un travail dur et assez grossier.

Dans tous les objets que nous venons d'examiner, on sent, à un degré plus ou moins grand, un art de transition, où les orfèvres, partagés entre le désir de se conformer au goût nouveau et l'habitude de travailler suivant les méthodes anciennes, hésitent à prendre nettement parti. Au contraire, dans ceux que nous allons maintenant passer en revue, la tendance à l'affranchissement paraît s'accentuer d'une manière sensible. Ce n'est pas à dire, assurément, que l'on relève entre les unes et les autres des différences flagrantes et considérables; on y perçoit cependant des changements indéniables, qui annoncent la prochaine éclosion d'un art nouveau.



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 556. — Ciboire. (Cathédrale de Sens).

Le reliquaire de la Sainte Épine, qui provient de l'abbaye du Verger, près Oisy (Pas-de-Calais), et qui appartient aujourd'hui aux dames Augustines d'Arras, témoigne d'une recherche nouvelle de l'élégance et de la légèreté. Le cylindre en cristal, muni de quatre morceaux saillants en forme de boucliers allongés, qui contient la relique, est porté par un pied élancé, à base circulaire, sur lequel se détachent en repoussé des feuilles de vigne et des grappes; il est muni d'un couvercle conique, surmonté d'un bouton orné de six médaillons en argent niellé, décorés de feuillages.

Autour du pied se déroule, en capitales gothiques encore peu caractérisées, une inscription latine énumérant les reliques. Dans la forme générale de ce joli objet, rien n'est encore, à vrai dire, très spécialement gothique ; en tout cas l'architecture ogivale n'y joue aucun rôle ; mais ce qui est nouveau, c'est la tendance à un élancement, à une sveltesse, jusqu'alors inusités ; c'est surtout l'apparition d'un élément décoratif rare à l'époque romane : la représentation réaliste de feuillages et de fruits copiés directement d'après nature.



Phot. Moreau et Cie.

FIG. 557. — Reliquaire de la Sainte-Épine (Arras).

Dans d'autres pièces, dont la forme est déterminée par leur usage même, le choix des éléments décoratifs et leur genre suffisent à prouver la volonté qu'a eue l'orfèvre de renoncer à un thème banal et de faire une œuvre personnelle. Tel serait, par exemple, le cas de la couverture de l'évangéliaire de sainte Aure, conservée à la bibliothèque de l'Arsenal. Les éléments décoratifs employés — filigrane, décor gravé et niellé — étaient en usage depuis longtemps ; mais le parti que l'orfèvre a su en tirer est véritablement nouveau. Des bandes en argent doré et gravé recouvrent les bords extérieurs de l'encadrement des plats ; elles sont couvertes d'animaux fantastiques, non plus hiératiques dans leur stylisation, comme à l'époque précédente, mais d'une exécution libre et souple ; les bêtes, qui ont parfois des têtes humaines, se poursuivent, se font face, ou chassent des animaux sauvages ; leurs queues se terminent par des rinceaux garnis de feuilles de vigne. Les talus de l'encadrement sont couverts de rinceaux en filigrane, que leur simplicité relative rendrait difficiles à dater s'ils étaient isolés du reste de la pièce ; enfin, le fond du plat est formé par une plaque niellée, qui donne à l'ensemble un intérêt exceptionnel ; dans une gloire ovale, sur un fond losangé et semé de fleurs de lis, se détache un Christ de Majesté ; vu de face, assis sur un banc massif de forme très simple, le Christ lève la main droite pour bénir et tient, de la main gauche, le livre sur ses genoux ; dans les angles, les symboles des quatre évangélistes. C'est là le type courant des Christ de Majesté, mais l'orfèvre a su le renouveler par la beauté et le caractère vraiment nouveau du style ; pour demeurer très simple, l'attitude n'en est pas moins d'une grandeur et d'une noblesse rares ; les plis lourds et harmonieux de la robe et du man-

teau, largement drapés, accentuent encore une impression de puissance, que l'expression dure du visage rendrait presque menaçante. Une pareille figure, que déparent malheureusement les proportions énormes des mains, très maladroitement dessinées, est l'œuvre d'un artiste définitivement affranchi des traditions romanes ; on y sent pleinement cette force et cette vie qui caractérisent toujours les premières productions de l'art gothique. Il faut noter d'ailleurs que plusieurs des monuments où ce changement est manifeste proviennent du nord de la France ; et certains des caractères qu'elles présentent sembleraient dus à des influences flamandes.

A l'époque même où se produisait cette transformation dans le rendu de la figure humaine, on constate dans d'autres pièces d'orfèvrerie la continuation, avec des modifications parfois très peu sensibles, de certains procédés de décoration traditionnels : tel est le cas, par exemple, pour le filigrane, dont on peut suivre l'évolution dans plusieurs objets de même nature, les croix processionnelles ou stationales. Ces objets eux-mêmes ont subi de plus, au XIIIe siècle, un changement dans leur forme. Jusqu'alors ils n'étaient généralement munis que d'une traverse, — comme on peut le constater d'après la croix de l'abbaye de Valasse, au musée de Rouen, — et avaient une silhouette assez lourde, avec des extrémités larges et anguleuses. Au XIIIe siècle, les orfèvres paraissent avoir tendu à une plus grande légèreté et avoir été préoccupés par une certaine recherche d'élégance : ils ont terminé les bras par des fleurons découpés, rappelant parfois un peu la forme de la fleur de lis, ou encore par des rosaces ; de plus ils ont ajouté une seconde traverse, plus petite, au-dessus de la traverse principale. Ce dernier détail semble dû à une influence étrangère, avoir été emprunté à des modèles orientaux. En effet les reliquaires byzantins de la vraie croix, dont un assez grand nombre était venu en Occident et dont plusieurs y sont encore conservés aujourd'hui, présentent toujours cette forme particulière ; et il est naturel que les artistes de l'Occident aient reproduit volontiers une disposition qui non seulement se recommandait par une origine aussi vénérable à leurs yeux, mais qui prêtait encore à un effet décoratif très heureux. Toutefois les orfèvres ne cherchèrent pas toujours à renouveler l'ornementation en même temps que la forme, et ils continuèrent souvent à employer, en les tranformant à peine, les rinceaux en filigrane semés de pierres précieuses ou de chatons d'émail ; quelques-uns cependant eurent recours plus particulièrement au nielle.

L'un des plus beaux spécimens de croix de ce genre est certainement celle de Clairmarais, conservée au trésor de la cathédrale de Saint-Omer. Elle est à double traverse et a les extrémités découpées et lobées ; son décor, presque entièrement niellé, se compose de rinceaux élégants et de

nombreuses figures accompagnées d'inscriptions; on y voit, en plus du Christ (dont les pieds sont encore cloués séparément, ce qui est une tradition iconographique de l'époque romane), les quatre Évangélistes, la Vierge et saint Jean, le Christ de Majesté, Adam sortant du tombeau. Les feuillages se composent en partie de rinceaux stylisés, mais en partie aussi de plantes copiées d'après nature, à la mode nouvelle; le tout donnant l'impression d'un art très fin et très délicat.


Phot. Moreau et Cie

Fig. 558. — Croix. (Église de Rouvres. Côte-d'Or).

Le filigrane accompagne le nielle dans la célèbre croix provenant de l'abbaye du Paraclet, et conservée à la cathédrale d'Amiens. Ici le Christ seul est gravé, et se détache sur un fond niellé de quatre-feuilles; tout le reste de la face est couvert de filigranes semés de pierreries. Au revers le champ est également couvert de filigranes, sur lesquels se détachent des morceaux de cristal recouvrant des reliques, ainsi que cinq plaques dorées et niellées représentant l'Agneau et les symboles des Évangélistes. Sur les tranches et autour des médaillons se déroulent des inscriptions énumérant les reliques.

Sur d'autres pièces, d'un art moins achevé, le filigrane constitue presque le seul élément de décoration; tels sont notamment, parmi tant d'autres, la croix de Rouvres (Côte-d'Or), le bras-reliquaire du musée de Rouen, ou celui de l'église de Crespin (Nord), où les pierreries et les chatons d'émail se mêlent aux rinceaux.

On notera dans les deux croix de Clairmarais et du Paraclet, comme dans la Sainte Chandelle d'Arras et l'évangéliaire de sainte Aure, la place considérable occupée par le nielle. Le développement de cette technique paraît dû, lui aussi, à l'une de ces influences étrangères dont on relève maintes preuves dans l'orfèvrerie française de la première moitié du XIIIe siècle. La niellure joue un rôle important dans l'art flamand et rhé-

nau dès le XIIe siècle, comme nous le verrons plus loin, et il y a tout lieu de supposer que c'est de là qu'elle est passée dans l'art français ; elle paraît d'ailleurs avoir été surtout en faveur dans le nord de la France.

Une autre preuve de l'influence flamande se trouve dans la transformation qu'a subie, dans certaines pièces, la technique même du filigrane ; l'un des meilleurs exemples que l'on puisse en donner est la croix conservée à l'église de Blanchefosse (Ardennes). Par sa forme générale, avec ses deux traverses, ses extrémités lobées et ses saillies symétriques à la tige et aux bras, elle se rattache, bien que plus élégante, à la croix de Rouvres, que nous avons déjà citée ; mais elle en diffère assez notablement par le caractère de sa décoration. Le filigrane qui la recouvre entièrement ne ressemble en effet qu'assez peu à celui que nous avons vu jusqu'ici ; il n'est pas formé principalement d'enroulements et de rinceaux plus ou ou moins symétriques, constitués par des lamelles et des fils de métal ; il est, au contraire, composé de deux éléments distincts ; aux lamelles et aux fils habituels viennent s'ajouter des feuilles et des fleurs, en métal estampé, qui deviennent en certains endroits l'élément principal du décor. Cette ornementation, d'un aspect plus net et moins confus que le filigrane ordinaire, paraît être d'origine flamande ; et nous verrons plus loin que frère Hugo, le célèbre moine-orfèvre de l'abbaye d'Oignies, en a très probablement été l'inventeur. La croix de Clairmarais, dont nous avons déjà parlé, se rattache également à cette école par la nature de ses filigranes ; aussi bien il n'est pas surprenant de constater une influence flamande dans une pièce originaire du Pas-de-Calais.



Phot. Moreau et Cie

Fig. 559. — Croix. (Église de Blanchefosse, Ardennes).

Ce genre de filigrane semble d'ailleurs n'avoir pas été usité en dehors de la France du Nord ; et les nombreuses autres pièces filigranées du

XIII[e] siècle que l'on pourrait citer ne se rattachent pas au type flamand. C'est ce que prouverait, par exemple, le triptyque-reliquaire de l'abbaye de Conques; cette pièce bien connue est formée d'un tableau central, trilobé à la partie supérieure et muni de deux volets : les vingt-six alvéoles qui y sont ménagées, et dans lesquelles sont conservées les reliques, sont encadrées de bordures filigranées et gemmées.

Dans les divers objets que l'on a examinés jusqu'ici, les caractères particuliers à l'art gothique ne se manifestent pas toujours avec une égale netteté. Certains d'entre eux conservent même, soit dans la forme, soit dans le décor, quelques-unes des traditions de l'époque antérieure, bien que transformées et modifiées par l'esprit nouveau. Au contraire, avec ceux que l'on va étudier maintenant, on arrive à l'application intégrale des principes particuliers à l'ornementation nouvelle. La plupart de ces objets doivent dater de la seconde moitié du XIII[e] siècle, ce qui prouve, une fois de plus, avec quelle lenteur les arts industriels ont suivi le mouvement inauguré par les architectes et les sculpteurs, même à une période de transformation complète comme l'a été celle de Philippe Auguste à saint Louis.

Ce changement, d'ailleurs, ne s'est pas produit simultanément dans les diverses provinces, ni avec la même rapidité. Dans toutes les régions au sud de la Loire on a renoncé avec une certaine répugnance (nous aurons à y revenir plus longuement en traitant de l'émaillerie), aux traditions romanes. La châsse de saint Renobert, conservée à Varzy (Nièvre), peut à ce point de vue être citée comme exemple. Aucun document, malheureusement, ne fait connaître son histoire; mais un examen attentif de ses diverses parties permet de croire — si tant est du moins qu'elle ait vu le jour dans la région du Centre — qu'elle ne doit pas être antérieure au milieu du XIII[e] siècle. Sa forme générale, très simple, la rattacherait aux monuments de l'époque romane; toutefois sa décoration, à en juger par ce qui en subsiste, est d'un esprit tout gothique. Sans doute la partie purement ornementale montre des traditions conservatrices, mais les figures dénotent clairement le grand changement qui s'était produit dans la plastique monumentale. Les médaillons gravés du toit, qui retracent des scènes de la vie de saint Renobert, témoignent d'une main très habile et très sûre; et dans certaines des figures en relief qui ornent les côtés, on chercherait en vain la moindre trace de l'art du XII[e] siècle. La Vierge, notamment, qui orne l'un des pignons, n'est plus la reine noble et sévère, tenant gravement devant elle l'Enfant Jésus majestueux et raide; c'est une jeune mère à l'aspect gracieux, se préparant à donner le sein à son enfant, qui s'agite sur ses genoux.

Une autre châsse de Varzy, celle de sainte Eugénie, laisse voir une tendance plus accentuée vers la reproduction des formes de l'architecture.

A vrai dire ce n'est encore qu'un essai timide et assez gauche ; pourtant la forme élancée de ce reliquaire, surmonté d'un clocher, se rapproche déjà sensiblement de la silhouette de certains édifices de pierre.

Le dernier pas, dans ce sens, est franchi par l'auteur inconnu de la célèbre châsse de saint Taurin, conservée à Évreux. Ici ce n'est plus seulement une tendance à rivaliser avec l'architecture : c'est le pastiche, voulu et complet, des grandes conceptions monumentales. Comme la plupart de celles qui l'avaient précédée, la châsse de saint Taurin affecte la forme d'une construction rectangulaire, surmontée d'un toit à deux rampants; mais toute l'ornementation semble concourir à dissimuler ce plan si simple, et à donner l'illusion d'une église véritable; les grands côtés sont divisés en trois travées par des arcatures ogivales, séparées par des pinacles surmontés de hauts clochetons; celle du milieu, un peu plus haute, est surmontée d'un gable orné de rinceaux ajourés. Sous chaque arcature, et aux deux pignons, se dressent une ou plusieurs statuettes, en haut relief ou même en ronde bosse. Aux rampants du toit se déroulent en bas-relief des scènes de la vie de saint Taurin; une haute et élégante flèche, à arcatures et à pinacles, couronne le monument, tout hérissé de clochetons. Des rinceaux, des nielles, des filigranes et des pierreries achèvent de donner à l'ensemble un aspect aussi élégant que somptueux. Une inscription gravée sur la base précise l'âge du monument, qui fut exécuté pour Gilbert, abbé de Saint-Taurin, entre les années 1240 et 1255. La restauration indiscrète dont elle a été l'objet empêche malheureusement de citer en exemple toutes les parties de cette châsse, la plus importante de cette époque qui ait subsisté jusqu'à nos jours; mais elle demeure typique pour le plan,



Phot Moreau et Cⁱᵉ

FIG. 569. — Châsse de saint Taurin (Évreux).

pour la conception générale; suivant le goût du jour, les orfèvres modifieront plus ou moins certains détails, donneront plus d'importance à certaines parties; toutefois ils demeureront fidèles à ce genre et continueront, jusqu'à la fin de l'époque gothique, à reproduire en argent et en or les constructions monumentales des maîtres d'œuvre.

Cependant ils cherchent en même temps à créer des formes de pièces nouvelles, où ils puissent combiner d'une façon pratique leur goût pour la silhouette architecturale et leur tendance à rivaliser avec les sculpteurs. Ces tentatives aboutissent parfois à la conception d'œuvres vraiment décoratives, comme le reliquaire « aux oiseaux », qui a fait partie autrefois des collections Debruge-Dumesnil, Soltykoff et Seillière. Il se compose d'une plate-forme sur laquelle quatre personnages debout, nu-pieds, portent sur leurs épaules un cylindre en cristal de roche, garni d'une monture en orfèvrerie et surmonté de trois cylindres en cristal, couronnés, ainsi que les pignons, de petites boules en cristal sur lesquelles sont posés des oiseaux en métal. Cette disposition élégante a été souvent reprise depuis, avec plus ou moins d'habileté.

Cette recherche de la nouveauté a parfois amené, dès le XIIIe siècle, quelques orfèvres à des complications dont l'ingéniosité ne saurait faire oublier le caractère peu pratique. Tel est, par exemple, le reliquaire conservé à Charroux (Vienne); fermé, il a la forme d'un épais rectangle, tout couvert de filigranes d'une admirable exécution, et supporté par un pied de calice, à base circulaire; ouvert, il devient une niche carrée, accostée et surmontée de trois volets triangulaires, dans laquelle deux figures d'anges (peut-être d'une date plus récente) tiennent un médaillon.

D'autres fois les orfèvres, mieux inspirés, ont su créer des pièces d'une forme et d'une élégance surprenantes. L'une des plus parfaites en ce genre est assurément le petit reliquaire de la Sainte Épine, qui fait partie du trésor de Saint-Maurice-d'Agaune (Valais). Il se compose d'un encadrement très léger, semé de pierreries, sertissant une plaque de cristal de forme ovale, et supporté par un pied à base circulaire, unie, dont la tige très élancée est interrompue par un nœud à côtes; sur le pied est gravée l'inscription : « † Spina de sacrosancta corona domini ». On ne saurait imaginer rien de moins compliqué; mais la parfaite harmonie des proportions, la sûreté et la délicatesse du travail, mettent un pareil objet hors de pair, bien au-dessus, à notre gré, de beaucoup de pièces plus contournées; c'est seulement à quelques époques privilégiées de l'histoire de l'art qu'il a été donné d'atteindre une simplicité aussi élégante et aussi raffinée. On sait d'ailleurs que cette pièce fut donnée à l'abbaye par saint Louis lui-même, en l'année 1261 : la lettre qui accompagnait l'envoi est conservée aux archives de l'abbaye.

L'imitation des formes architecturales tend néanmoins de plus en plus

à demeurer le caractère distinctif des orfèvreries de cette époque, comme le prouverait encore le charmant reliquaire, orné d'arcatures sous lesquelles sont gravés trois saints, légué par M. Timbal au Musée de Cluny. On la retrouve aussi sur le tableau-reliquaire, en cuivre doré, décoré d'arcatures et de figures gravées, qui fait partie de la collection de M. Martin Le Roy.

D'autres fois, au contraire, c'est la tendance plastique qui prédomine. Sans doute, dès le haut moyen âge, les orfèvres n'avaient pas craint de rivaliser avec les sculpteurs, et certains monuments célèbres, comme la sainte Foy de Conques, en témoignent encore. Cependant c'est là une tendance qui s'est développée surtout à partir du XIIIe siècle; de nombreux textes prouvent que les trésors d'églises s'enrichirent alors d'une quantité de chefs ou de bustes-reliquaires.

La valeur intrinsèque de ces objets, souvent très considérable, a causé fréquemment leur disparition; mais il en reste du moins quelques spécimens caractéristiques. Parmi les statues, nous signalerons la Vierge du trésor de Conques, formée d'une âme de bois recouverte de feuilles d'argent; par son iconographie elle se rattacherait encore à la période romane; cependant, surtout si elle est originaire du Rouergue, elle pourrait n'être pas antérieure au milieu du XIIIe siècle; d'ailleurs, quelle que soit sa date, elle n'a qu'une valeur d'art médiocre. On ne saurait adresser le même reproche au haut-relief en argent doré, représentant un roi debout, qui a été découvert à Bourges en 1902, et a fait partie de la collection de M. Hœntschel; cette belle figure, seul reste d'un monument qui dut être très grand, a été attribuée par M. Molinier à la seconde moitié du XIIIe siècle. Il faut citer enfin le chef de saint Adrien, en argent doré, conservé à la cathédrale de Tours; dans cette pièce, exécutée au repoussé, l'orfèvre a su reproduire, malgré un léger amollissement, quelque chose de la simplicité et de la grandeur qui caractérisaient alors la sculpture monumentale. Un pareil morceau doit dater de la fin du XIIIe siècle; on l'a même parfois attribué aux premières années du XIVe.

FLANDRES. — Nous avons été amené à remarquer, à propos de certains objets français, que l'orfèvrerie flamande avait exercé, au début du XIIIe siècle, une influence indéniable sur celle de notre pays. Au premier abord l'on serait en droit de s'en étonner, car au XIIIe siècle la France, loin de recevoir des modèles de l'étranger, a au contraire imposé à ses voisins une sorte d'hégémonie artistique; et en ce qui concerne la sculpture, les études récentes de M. Raymond Kœchlin ont démontré que la Flandre avait alors suivi docilement l'impulsion venue de France. Si l'orfèvrerie fait exception, cela tient sans doute à une cause spéciale, en dehors de la marche générale de l'art dans les deux pays; et nous serions tentés de voir

cette cause dans la célébrité qu'avait obtenue, à juste titre, un moine-orfèvre de l'abbaye d'Oignies, le frère Hugo. Seules les créations de cet artiste de génie paraissent avoir été imitées dans notre contrée; et nous constaterons que, dès le milieu du XIIIe siècle, l'orfèvrerie flamande se conformait aux modèles venus de France.

On ne sait sur le frère Hugo que ce que ses œuvres mêmes nous apprennent, c'est-à-dire qu'il travaillait vers 1220 dans l'ancien couvent franciscain d'Oignies, près de Namur, sur les bords de la Sambre. Le monastère d'Oignies ayant été supprimé au moment de la Révolution, le dernier prieur emporta les principales pièces du trésor, et les légua aux Sœurs de Notre-Dame de Namur, qui les conservent aujourd'hui. La plus importante est une couverture d'évangéliaire, où sont figurés au repoussé, d'un côté le Christ de Majesté, de l'autre, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; ces deux sujets sont encadrés de deux bandes, l'une ornée de rinceaux exécutés au repoussé, l'autre couverte de filigranes interrompus par des plaques niellées. Une inscription également niellée entoure le sujet principal; l'auteur s'y est nommé, dans une formule qui montre avec quel esprit de foi ces moines-orfèvres travaillaient : « Ore canunt alii Christum, canit arte fabrili Hugo ». Les filigranes présentent un intérêt particulier, à cause de leur technique spéciale et nouvelle; Hugo, en effet, ne s'est pas contenté d'y enrouler des lamelles ou des fils, suivant l'habitude de ses devanciers; il y a ajouté, en les soudant sur le filigrane, des fleurettes et des folioles estampées, auxquels se mêlent même parfois de petites figures d'hommes et d'animaux. On notera aussi l'importance donnée au nielle, qui remplace les plaques émaillées.



Fig. 561. — Reliquaire de la côte de saint Pierre, par Hugo d'Oignies (1228).

Plusieurs autres pièces du même trésor sont également de la main de Hugo; notamment un calice, orné de plaques niellées et de feuillages ciselés, signé au pied : *Hugo me fecit*; un reliquaire destiné à contenir une côte de saint Pierre, auquel l'orfèvre a donné la forme même de la relique, et

qui est daté de l'année 1228; enfin deux pieds-reliquaires. On a donné au même auteur plusieurs phylactères polylobés, décorés sur une face de figures gravées se détachant sur un fond de rinceaux, et sur l'autre, de filigranes. Mais ces pièces, quoique d'un style admirable, ne nous paraissent pas sûrement de sa main; ce n'est pas que le type un peu germanique des personnages (ils rappellent ceux du revers du phylactère de Trêves), s'écarte beaucoup de la manière de Hugo; mais c'est parce que le filigrane n'y présente aucunement la technique particulière au maître d'Oignies.

Il faut au contraire rattacher à l'atelier de Hugo diverses pièces, comme le phylactère de Nivelles (auquel on a joint parfois la croix de Blanchefosse, citée plus haut), et surtout le polyptyque de Floreffe. Cette pièce admirable, léguée au Musée du Louvre par M. le baron Adolphe de Rothschild, se compose d'une niche centrale, où deux anges debout portent une croix fleurdelisée, et de volets articulés sur lesquels se détachent des figurines en haut relief.



Fig. 562. — Phylactère.
(Ancien trésor d'Oignies.)

Si dans ce monument, qui daterait environ de l'année 1254, l'imitation de l'architecture gothique constitue le caractère dominant, une châsse également célèbre, celle de saint Éleuthère, à la cathédrale de Tournai, prouve qu'au même moment les influences allemandes étaient encore très puissantes dans d'autres ateliers. Dans cette pièce importante, datée de l'année 1247, la forme et la disposition générales demeurent les mêmes que dans les châsses rhénanes du début du XIIIe siècle; mais l'allure des personnages s'est assouplie, les rinceaux ont perdu de leur stylisation, et les détails d'architecture sont devenus ogivaux, en partie du moins.

C'est seulement dans des pièces plus tardives que la reproduction des formes architecturales se donne librement carrière; mais elle est alors poussée jusqu'à l'extrême, témoin la châsse de sainte Gertrude de Nivelles. Ici, comme dans la châsse de saint Taurin à Évreux, l'orfèvre a voulu rivaliser avec les maîtres d'œuvre, et il a construit une véritable église, avec fenêtres hautes et transepts à rosaces, entourée de statuettes en ronde bosse, debout sous des arcatures surmontées de gables et flanquées de pinacles. Le contrat détaillé passé à ce sujet par le chapitre, a été

heureusement conservé; il montre que la châsse a été commencée en 1272 par les orfèvres Colars de Douai et Jacquemart de Nivelles, d'après la « pourtraicture » d'un moine-orfèvre d'Anchin, nommé Jacquemon; le travail dura fort longtemps, car la translation des reliques dans la châsse nouvelle n'eut lieu qu'en 1298. Le style des figures, dont certaines sont déjà un peu maniérées et hanchées, dénote bien d'ailleurs la fin du XIIIe siècle.

Allemagne. — Si, durant le XIIIe siècle, l'art de l'orfèvrerie a brillé du plus vif éclat en France et en Flandre, et nous a laissé, malgré les destructions ultérieures, des spécimens nombreux et importants, il n'en va pas de même pour les autres pays de l'Europe.

Pour l'Allemagne on pourrait même croire, à ne lire que certains ouvrages d'ensemble, que l'orfèvrerie n'y fut alors presque aucunement pratiquée. Sans doute les pièces de cette période y sont plus rares que celles du XIIe ou du XIVe siècle, mais il en subsiste encore un certain nombre, dont plusieurs intéressantes.

Certaines d'entre elles continuent, à vrai dire, les traditions de l'époque romane, et il serait presque impossible, parfois, de déterminer très exactement leurs dates; on a vu plus haut, à propos des grandes châsses émaillées, — (châsse des rois Mages, à Cologne, terminée vers 1210; châsse de Notre-Dame à Tournai, par Nicolas de Verdun, 1205; châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, vers 1200-1215; châsse des Grandes Reliques, à Aix-la-Chapelle, avant 1238; châsse de sainte Élisabeth, à Marburg, vers 1249) — que le type roman a persisté dans l'art rhénan jusqu'après 1250. Comme exemple de la transition on pourrait citer le coffret dit d'Othon Ier, au trésor de Quedlinburg, dont deux éléments, à savoir l'admirable couvercle filigrané, et la plaque niellée qui constitue le fond, ont été exécutés entre 1184 et 1203. D'un art plus avancé serait un autre reliquaire du même trésor, dont les côtés et le dessus sont ornés de plaques en argent doré où sont représentés, au repoussé, les Apôtres, le Christ de Majesté et la Crucifixion. Dans cette dernière scène, où le Christ est accompagné non seulement de la Vierge et de saint Jean, mais encore de saint Pierre, saint André, Job et Esdras, on relève, aussi bien dans les attitudes que dans les draperies, certains détails qui annoncent une transformation du style. Le changement est plus accentué encore dans la châsse de saint Maurice, datée de 1225, à Saint-Maurice-d'Agaune, et surtout dans les deux figures de saint Pierre et de saint Liévin, également au repoussé, qui ornent les volets du triptyque-reliquaire de l'abbaye de Mettlach; ce bel objet, dont le décor est presque entièrement gravé, doit dater environ de 1220; il est probablement du même atelier que le célèbre tableau-reliquaire de Trèves, qui a été exécuté sans doute aussi à Trèves, à la même date; la richesse de ce dernier, tout couvert de filigranes, de

FIG. 565. — CHÂSSE DE SAINTE GERTRUDE, A NIVELLES.

camées, de pierreries (plus de 400), de nielles et d'émaux, montre quelle habileté les orfèvres rhénans avaient alors su atteindre, et explique la résistance qu'ils allaient opposer aux influences rénovatrices venues de France. La meilleure preuve de cette répugnance est fournie par la châsse de saint Suitbert à Kaiserswerth, datée de 1264 : la forme générale et le style de la décoration sont encore tels qu'au début du XIIIe siècle, et si certaines des figures du pourtour — notamment une charmante Vierge assise entre deux saintes — sont du meilleur style gothique, il est permis de croire qu'elles ont été ajoutées à une date postérieure.

Italie. — Ce retard dans ce que l'on pourrait appeler « la conversion au gothique », n'est point d'ailleurs particulier à l'Allemagne, car l'Italie peut en fournir un autre exemple. Au XIIIe siècle les artistes y cherchaient leur voie ; ayant renoncé à reproduire des modèles byzantins, ils n'étaient pas plus capables de créer tout d'un coup un style national, que de bien profiter des modèles que la France leur envoyait. Peu de pièces, au surplus, permettent de juger de leur habileté ; parmi les monuments importants, un seul subsiste, et encore a-t-il subi, peu après son achèvement, des modifications considérables : l'autel de saint Jacques de Pistoia. Il fut commandé en 1287 à deux orfèvres, Andrea et Tallino di Puccio, qui durent le terminer assez rapidement, car en 1293 une partie en fut volée par un habitant de Pistoia ; une première restauration eut lieu à ce moment, suivie, entre 1316 et 1399, par une série de transformations et d'additions sur lesquelles nous aurons à revenir. Au cours de ces travaux on utilisa, en les encadrant d'éléments nouveaux, les figures des douze Apôtres et de la Vierge, provenant de l'autel primitif ; ces statuettes, d'une silhouette un peu monotone, ont des draperies à plis fins et assez serrés ; la Vierge, assise et portant l'enfant sur son genou gauche, a encore une allure assez raide, et manque de ce charme intime qu'aurait presque certainement une figure française de la même époque.

D'autres pièces d'orfèvrerie italiennes du XIIIe siècle peuvent, au contraire, rivaliser avec leurs similaires créées au nord des Alpes, car les Vénitiens ont adopté, pour monter les vases en pierres dures, pris au sac de Constantinople en 1204, une technique particulière du filigrane, dont ils ont tiré le plus heureux parti. En même temps que les lamelles striées sur la tranche, ils ont employé des fils plus ou moins ténus, tordus ensemble, auxquels ils ont soudé des boutons et de très petites fleurettes ; et aux rinceaux ainsi formés ils ont donné une saillie assez forte, les soudant seulement de place en place au fond de la pièce à décorer. Le trésor de Saint-Marc possède encore plusieurs vases, en partie antiques, qui ont été montés ainsi lors de leur arrivée à Venise ; cette élégante ornementation paraît avoir joui, dès l'origine, d'une réputation assez grande, à en juger

d'après les mentions relevées dans l'inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII, rédigé en 1295, où il est question de maint objet « laboratum ad filum de opere venetico ».

Espagne. — Pour l'Espagne, nous devrons être encore plus brefs. Les documents ont fourni, pour le XIIIe siècle, quelques noms d'orfèvres travaillant à Tolède et à Burgos, mais il est difficile de se faire une idée exacte de leur style. La pièce la plus importante de cette époque, actuellement conservée, est le triptyque de la cathédrale de Séville, connu sous le nom de *Tables alfonsines*. Ce phylactère, en bois recouvert d'argent doré, a été commandé par Alphonse le Sage, roi de Castille (1252-1284); divisé à l'intérieur en compartiments contenant des reliques, il est décoré, à l'extérieur, de douze médaillons aux armes de Castille et d'Aragon, et de quarante-huit autres où sont répétées alternativement l'Annonciation et l'Adoration des Mages, ce qui prouve chez l'orfèvre une singulière pauvreté d'imagination. Cette période de l'art espagnol est d'ailleurs mal connue, et il faut attendre le siècle suivant pour trouver en plus grande quantité des œuvres et des documents.

Angleterre. — Pour l'Angleterre, enfin, l'ignorance est plus grande encore ; divers textes semblent prouver qu'il y a été fabriqué, au XIIIe siècle, des pièces d'orfèvrerie, mais l'on ne connaît guère qu'un objet pouvant remonter à cette période, c'est la cuiller en or qui servait à contenir l'huile pour le sacre des rois d'Angleterre, et qui est conservée à la Tour de Londres. Malheureusement elle a subi au cours des âges diverses modifications; le cuilleron, de forme oblongue, divisé en deux compartiments et décoré de rinceaux gravés, peut dater du XIIIe siècle ; mais la tige, ornée de rinceaux émaillés, paraît d'une époque moins ancienne.

L'Émaillerie.

Il semble qu'au XIIIe siècle, en France, l'art de travailler les métaux précieux ait été en honneur dans presque toutes les provinces. Et l'on pourrait imaginer, étant donné les liens étroits qui unissent l'émaillerie à l'orfèvrerie, qu'il en est allé pour les émailleurs comme pour les orfèvres. Mais ce serait là sans doute une erreur. En effet, et si étrange que cela semble à une époque où tous les arts étaient si étroitement solidaires, l'émaillerie a une histoire à part ; non seulement sa fabrication, limitée presque exclusivement au procédé du champlevé[1], a été centralisée dans la

1. Il subsiste en effet quelques émaux cloisonnés de cette époque. Tels sont notamment les deux plaques de gants épiscopaux, conservées au Louvre, qui proviennent du tombeau d'un évêque inhumé dans l'abbaye de Preuilly (Seine-et-Marne).

région de Limoges, mais elle s'est développée selon ses lois propres et a évolué, indépendamment du mouvement général, avec une lenteur extrême.

Pour des raisons qui demeurent obscures, mais que les privilèges accordés par les rois d'Angleterre, suzerains de l'Aquitaine depuis 1152, expliqueraient en partie, le commerce limousin acquit au XIIIe siècle une grande prospérité. En ce qui concerne spécialement l'émaillerie champlevée, on peut dire que les ateliers de Limoges en monopolisèrent véritablement la fabrication, si bien que non seulement ils purent suffire aux demandes qui leur vinrent de tous les points de la France, mais qu'ils exportèrent leurs produits en quantités considérables. Les émaux champlevés fabriqués aux bords de la Vienne allèrent enrichir les trésors des abbayes ou des églises, comme les châteaux des seigneurs, dans l'Europe entière et jusqu'en Arménie; on en trouve non seulement en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, mais en Russie, en Danemark, en Suède et jusqu'en Islande.

Le caractère industriel de cette fabrication expliquerait facilement ses traits distinctifs. Les émailleurs limousins, qui tenaient boutique de tout ce qui, aussi bien dans le mobilier civil que dans le mobilier ecclésiastique, pouvait recevoir un décor émaillé, ne se préoccupaient guère de suivre de très près le dernier goût du jour; répétant chacun de leurs modèles à de nombreux exemplaires, ils ne les renouvelaient que lentement, et lorsque l'évolution de la mode les y obligeait. Aussi ont-ils été toujours très en retard sur le mouvement général de l'art; il faut se garder de donner toujours à leurs productions la date qu'elles paraissent avoir, car telle pièce qui présente tous les caractères de la fin du XIIe siècle peut ne pas être antérieure au milieu du XIIIe. D'une façon générale, il faut compter que l'émaillerie limousine retarde sur l'art de l'Ile-de-France d'environ cinquante ans.

Nous n'avons pas à revenir ici sur les débuts de cet art; mais, de même qu'il a fallu, dans le chapitre relatif à la période romane, mentionner quelques pièces du XIIIe siècle, il faut dire ici quelques mots de certains objets de la fin du XIIe. Nous voudrions, en effet, présenter un classement méthodique des émaux champlevés de Limoges, et la division chronologique par siècles ne concorde pas exactement avec l'évolution du style.

Jusqu'à présent, les auteurs qui ont traité des émaux limousins paraissent avoir été quelque peu embarrassés par la quantité considérable de pièces qu'ils avaient à étudier, et ils s'en sont tenus généralement à une classification par nature d'objets, qui, pour commode qu'elle soit à un certain point de vue, est sans valeur pour l'histoire de l'art. Dans son livre si utile sur l'*Œuvre de Limoges*, M. Rupin s'est borné, après diverses

considérations historiques, à énumérer les pyxides, les croix, les châsses, les navettes ou les crosses. M. Molinier, dans son petit volume sur l'*Émaillerie*, dans son ouvrage sur l'*Orfèvrerie* (où l'émaillerie limousine est un peu sacrifiée), et dans ses diverses publications sur l'Exposition universelle de 1900, a suivi, lui aussi, à peu près le même plan ; mais, plus averti, il a du moins pris soin de signaler en passant que certains groupements pouvaient être proposés, en prenant pour points de départ des pièces typiques, comme la châsse de Gimel, ou le coffret du musée de Limoges. Une tentative analogue a été faite par Mgr Barbier de Montault dans son étude sur *le Trésor de Cherves* ; mais cet essai, dépourvu de méthode, est tout à fait insuffisant.

Les textes ne nous apprennent malheureusement rien sur la manière dont l'émaillerie était pratiquée à Limoges, et les monuments eux-mêmes ne portent presque jamais d'inscriptions d'où l'on puisse tirer des conclusions générales. Les pièces signées sont extrêmement rares ; on a relevé, par exemple, le nom de Jean Garnier sur une croix du XIIe-XIIIe siècle de la collection Gay, celui d'Alpais sur le ciboire du musée du Louvre ; des textes nous apprennent qu'un « maître Jean » reçut, en 1276, la commande de la tombe de Gautier de Merton, évêque de Rochester ; que deux frères, désignés seulement par leurs initiales, I et P, « lemovici fratres », firent la tombe émaillée du cardinal de Taillefer († 1312), et que frère Raynaud avait signé une châsse de l'abbaye de Grandmont. Mais ces indications isolées ne sauraient être d'un grand secours.

Le seul système qui puisse donner des résultats scientifiques consiste à tâcher de démêler les changements essentiels qui se sont produits successivement dans l'émaillerie limousine, et, puisque les documents font malheureusement défaut, à classer les monuments dans un ordre logique, conforme à la marche générale de l'art, en les groupant autour des spécimens les plus caractéristiques. Avec ce procédé, le seul que l'on puisse employer quand on se trouve en présence de monuments anonymes, on n'arrive malheureusement pas toujours à constituer un cadre rigoureux où tous les objets trouvent leur place certaine et définitive ; mais l'on parvient généralement à déterminer des ensembles, que des travaux ultérieurs délimiteront d'une façon plus précise.

En opérant ainsi l'on ne tarde pas à constater que les émaux limousins se divisent en trois grands groupes ; dans le plus ancien les figures se détachent, émaillées, sur un fond réservé et doré ; dans le second les fonds sont, au contraire, entièrement couverts d'émail, et les figures sont réservées ou appliquées sur le fond ; dans le troisième les figures, réservées et niellées d'émail suivant une technique nouvelle, se détachent sur un fond d'émail généralement uni. Le premier groupe se subdivise en plusieurs familles, suivant que les fonds dorés sont unis, gravés de rin-

ceaux ou semés d'étoiles; dans le second groupe, il faut distinguer d'une part les pièces à fond uni décoré de bandes ou de semis de rosaces, et où les figures réservées ont parfois un modelé particulier dû à la ciselure, et, d'autre part, les pièces où le fond est semé de rinceaux émaillés sur lesquels se détachent les figures, soit réservées, soit rapportées.

On pourrait être tenté, en constatant combien certains de ces groupes sont clairement délimités, et combien plusieurs des pièces qui les constituent ont de caractères communs, de vouloir préciser encore davantage. Sans doute, dans un art aussi industriel que celui de Limoges au XIII[e] siècle, il ne saurait être question de retrouver des personnalités d'émailleurs; car nul ne saurait se flatter de reconnaître la « main » d'un artiste parmi des productions qui, si réussies qu'elles puissent être, dépassent rarement la moyenne de ce que peuvent produire, aux belles époques de l'art, des artisans très expérimentés. Mais l'on serait naturellement tenté de reconstituer au moins des ateliers, (comme on l'a pu faire notamment, en d'autres régions et à d'autres dates, pour l'enluminure ou la sculpture), et d'attribuer chacun des types principaux à un atelier distinct. Nous ne croyons pas cependant que l'on puisse, pour le moment du moins, s'avancer à ce point. Parfois, à vrai dire, il nous arrivera de signaler deux ou trois objets offrant entre eux des similitudes tellement accentuées qu'ils ont dû nécessairement voir le jour dans un même atelier; toutefois ce seront là des exceptions, et nous aurons au contraire, le plus souvent, à faire observer que certains éléments décoratifs, caractéristiques d'un genre de décor, se retrouvent dans des pièces d'un autre type, et que la transition a été insensible entre plusieurs modes de décor, qui ont dû même être usités simultanément. On ne peut donc pas, à notre avis, attribuer chaque « type » à un « atelier » différent, car le grand nombre d'objets sans caractère tranché viendrait mettre en doute la légitimité de distinctions aussi absolues. Tout s'explique, au contraire, si l'on admet qu'il y eut à Limoges, entre 1150 et 1550 environ, une série de genres qui ont, à des époques successives, joui de la faveur générale, qui se sont transformés plus ou moins lentement, en suivant le développement de l'art français, et qui parfois ont été usités presque simultanément, avec une habileté plus ou moins grande, dans des ateliers plus ou moins novateurs.

Nous n'avons pas à revenir sur ce qui a été dit, au tome I[er], des origines de l'émaillerie limousine, ni sur les conséquences du voyage que deux moines de Grandmont firent à Cologne en 1181. Il paraît probable, en tous cas, que c'est à l'imitation des pièces mosanes que les Limousins ont commencé par réserver et dorer le fond de leurs émaux, sur lequel les figures, champlevées, se détachent avec un si puissant relief. Ils ont d'abord, suivant en cela très exactement leurs modèles, laissé le fond

entièrement uni, témoin les deux plaques de la châsse de saint Étienne de Muret, conservées au Musée de Cluny, qui ne sont probablement pas antérieures à 1189. On notera dans l'un de ces deux beaux morceaux une particularité essentiellement limousine, et inconnue aux émailleurs mosans : tandis que toutes les têtes sont émaillées, celle de l'Enfant Jésus est en relief, et rapportée sur la plaque. Cette technique un peu étrange, mais qui allait devenir générale dès le début du XIIIe siècle, peut quelquefois aider à dater, ou du moins à classer, les émaux limousins de la première période. On peut admettre, en effet, que les pièces les plus anciennes n'ont pas reçu cette ornementation; et sans rien en préjuger quant à la date exacte (on peut toujours avoir affaire à un artisan arriéré), on admettra en principe que l'usage d'abord de têtes en relief, puis de figures d'applique, est une forme de la tendance générale que nous avons déjà notée dans l'orfèvrerie : à savoir le développement de plus en plus grand de la plastique dans le travail des métaux.

On a continué cependant, durant tout le premier tiers du XIIIe siècle (nous en aurons la preuve plus tard), à émailler les visages des personnages, dans les pièces à fond doré. Aussi hésiterons-nous à attribuer au XIIe siècle, comme l'a fait M. Rupin, toutes les pièces où l'on relève cette technique; diverses croix où le corps du Christ est émaillé, comme celle de la collection Gay, signée par « Jean Garnier de Limoges », et plus encore celle qui a été léguée au Musée du Louvre par le baron Davillier, ne paraissent pas devoir être nécessairement antérieures à l'an 1200; d'après leur style elles pourraient très bien ne dater que du début du XIIIe siècle.

Parfois les orfèvres n'ont pas voulu laisser le champ entièrement lisse; ils l'ont alors couvert d'une sorte de guillochage gravé au burin, comme on le constate sur certaines plaques de la châsse d'Ambazac, et sur la petite châsse dite de saint Rémi, conservée à la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Toutefois c'est là une technique dont on ne pourrait citer que peu d'exemples. Les émailleurs lui en préférèrent une analogue, dont ils surent tirer d'ailleurs le plus heureux effet décoratif: ils couvrirent les fonds, toujours réservés et dorés, de rinceaux très stylisés, finement gravés, qui, tout en permettant aux figures de se détacher très nettement, donna aux fonds un aspect plus riche et moins froid. Cette technique, très particulière, imprime aux objets qui la présentent un caractère spécial, et il est permis de supposer qu'elle a été d'abord pratiquée par un atelier unique, dont les productions témoignent d'une indiscutable analogie. Aussi cet atelier est-il le premier dont on ait essayé de grouper les œuvres. M. Molinier en a montré l'existence dès 1891 dans son petit livre sur l'*Émaillerie*; mais il l'a fait en quelques lignes seulement, et en prenant pour type une pièce qui, si elle jouit d'une certaine réputation grâce à

une monographie de M. de Linas, ne doit compter ni parmi les plus anciennes, ni parmi les plus belles de ce groupe, la châsse de Gimel.

Cette série, dont les plus anciens monuments doivent être postérieurs à 1150, peut se diviser à son tour en quatre groupes, dont les trois premiers se distinguent, en plus de certaines variantes dans le style, par l'emploi constant d'encadrements différents. Le premier pourrait ainsi s'appeler « le groupe à encadrement de fleurettes »; le second, « le groupe à encadrement de demi-cercles émaillés »; le troisième, « le groupe à encadrement de quatrefeuilles »; le quatrième comprendrait les pièces



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 564. — Châsse. (Cathédrale d'Apt).

de la fin de la série, qui ne présentent pas des caractères distinctifs aussi spéciaux. Dans le premier groupe, l'objet le plus remarquable est certainement la châsse de la cathédrale d'Apt (Vaucluse), qui doit dater du troisième quart du XIIe siècle. Comme presque toutes les châsses limousines, elle est de forme rectangulaire, avec un toit à deux rampants; les pieds carrés sont pris dans les plaques de revêtement en cuivre émaillé (le toit devait porter une crête en cuivre, très simple, repercée d'ouvertures d'une forme semblable à celles des entrées de clefs). Sur la face antérieure, la châsse d'Apt est décorée, à la base, de trois Apôtres vus en buste; au toit l'on voit de même le Christ bénissant, entre deux Apôtres; le revers est entièrement couvert de rinceaux émaillés, du plus bel effet. Il faut rapprocher de la châsse d'Apt celle de la collection de M. Gambier-Parry, qui offre avec elle les plus étroites analogies, puis celles du musée de Munich, du Musée de l'Ermitage, du British Museum, et enfin celle

qui a parfois servi à dénommer toute la série, la châsse de Gimel. Le deuxième, qui ne comprend pas moins d'une vingtaine de pièces et est tout à fait homogène, est surtout représenté par une châsse du Musée de l'Ermitage, la châsse prêtée par lord Zouche au Victoria-and-Albert Museum, celle du musée de Darmstadt, et par deux petites séries de pièces qui offrent entre elles d'étroites analogies. Le troisième groupe, « à encadrement de quatrefeuilles », s'il est moins nombreux, comprend du moins quelques pièces d'une véritable beauté, comme la plaque du musée de Nevers, les châsses de Malval et de la collection de M. Martin Le Roy, le coffret du British Museum. Dans le quatrième et dernier groupe figurent enfin des monuments d'un art un peu moins accusé, mais dont certains offrent, par leurs dimensions, une importance capitale, comme les plaques des musées de Lyon, du Bargello, celles du British Museum et du Vatican, la croix du Musée Poldi-Pezzoli à Milan, et les deux grands retables de Burgos et de San Miguel-in-Excelsis (Navarre).

Entre toutes ces pièces on trouve de nombreux points de ressemblance, dont une comparaison plus minutieuse ferait ressortir l'évidence. Ne pouvant entrer ici dans le détail, nous nous permettrons de renvoyer ceux de nos lecteurs que cette question intéresserait, à notre étude spéciale sur *Les émaux limousins à fond vermiculé*.

A la même époque que ces fonds à rinceaux gravés, et aussi un peu plus tard, les émailleurs limousins ont cherché une autre manière de rompre la monotonie des fonds dorés; ils les ont, pour cela, semés d'étoiles gravées, à quatre ou à six rais. L'on peut constituer ainsi un nouveau groupe, moins important et moins nombreux que le précédent, mais qui comprend toutefois quelques pièces intéressantes. L'une des plus caractéristiques est une plaque qui orne le revers d'une croix conservée au musée de Neufchâtel-en-Bray (Seine-Inférieure); on y voit le Christ de Majesté se détachant sur un fond piqueté, semé d'étoiles à quatre rais assez grossièrement tracées. Un baiser de paix du Musée de Cluny montre de même un saint, debout sous une arcature, sur un fond semé de cinq étoiles, dont une seule a six rais. L'une des meilleures pièces de cette série est sans contredit la châsse du musée de Copenhague, dont la face nous offre, se détachant en champlevé sur le fond habituel, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonciation aux bergers et la Fuite en Égypte; au revers, l'Adoration des Mages est représentée au moyen de figures d'applique, rapportées et entièrement émaillées, procédé économique que nous n'avions pas encore eu à signaler, et qui deviendra habituel dans la seconde moitié du XIIIe siècle, pour les pièces de pacotille fabriquées alors en grand nombre dans les ateliers limousins. L'emploi du même fond doré, semé d'étoiles, permet de rattacher à ce groupe un phylactère qui a jadis fait partie de la collection Ducatel, et qui a été

acquis par le Musée du Louvre; il affecte la forme d'un quadrilobe monté sur un pied, et représente saint François recevant les stigmates; comme le saint, canonisé en 1228, y est nimbé, le reliquaire ne doit pas être antérieur à cette date.

Ainsi l'emploi des fonds réservés et dorés a persisté dans les ateliers limousins assez tard dans le XIIIe siècle; pourtant il paraît certain que bien avant 1250, cette technique avait généralement été abandonnée. Pour suffire aux exigences d'une vente de plus en plus considérable, les émailleurs ne tardèrent pas, en effet, à modifier leurs procédés de travail. Au lieu de réserver le fond et d'émailler les figures, ce qui demandait beaucoup de soin et de temps, ils émaillèrent le fond, et réservèrent les figures, dont ils exprimèrent les détails au moyen de traits gravés au burin, et que bientôt même ils appliquèrent, toutes prêtes à l'avance, sur la pièce.



Fig. 565. — Reliquaire de saint François. (Musée du Louvre.)

Au début ils couvrirent le fond d'un émail uniforme, quitte à le rehausser de bandes ou d'un semis de rosaces, et ils donnèrent un soin particulier aux figures. Parfois même ils les ciselèrent avec une véritable délicatesse, comme s'ils avaient voulu, par un modelé presque insensible, donner l'illusion du relief. Un groupe nombreux de pièces caractérisées par cette technique spéciale, compte parmi les meilleures productions des ateliers limousins vers le milieu du XIIIe siècle.

Par certains détails de sa décoration, ce groupe se rattache directement à celui des châsses à fond vermiculé. Les rinceaux gravés de ce dernier groupe se retrouvent en effet sur les pieds des châsses de Copenhague, de Siegburg, du Mans, du Louvre, de la collection de M. Martin le Roy, etc.; de même les encadrements ondés ou à semis de croisettes, les rosaces estampées, que l'on relève sur tant de pièces à fond vermiculé, se

voient sur les mêmes châsses de Copenhague, du Mans, de la collection de M. Martin le Roy, sur celles de Munich, sur le coffret du musée de Limoges, sur une plaque de Copenhague, etc.; il semble évident que les mêmes ateliers ont dû passer directement de l'une à l'autre des deux techniques. Notons enfin qu'à cette époque ces ateliers ont subi directement des influences orientales : les bandes émaillées qui ornent les fonds de beaucoup de ces pièces sont chargées de fausses inscriptions arabes d'un effet décoratif assez heureux.

Dans ce groupe à fond coupé de bandes horizontales et semé de



Phot. Moreau et Cie.

Fig. 566. — Coffret-reliquaire.
(Musée de Limoges.)

rosaces, les pièces les plus belles paraissent être celles dont les auteurs ont eu soin de donner aux figures, par un ciselage habile, un modelé plus accentué. Nous ne saurions les énumérer toutes, car la place nous ferait vite défaut; mais il importe, comme nous l'avons fait pour le groupe à fond vermiculé, de signaler du moins les principales.

L'une des plus belles est assurément le coffret-reliquaire du musée de Limoges, sur la face antérieure duquel on voit, dans trois gloires ovales, le Christ de Majesté, la Vierge et saint Pierre, tandis que des anges occupent le couvercle. Il peut être comparé à la châsse de Saint-Sernin de Toulouse, qui a dû contenir autrefois une relique de la vraie croix; l'émailleur a retracé sur cette pièce, exécutée tout exprès sur une commande venue de Toulouse, comment sainte Hélène découvrit la vraie croix et comment un fragment de cette croix fut apporté à Saint-Sernin par l'abbé Pons de Montpezat, à la fin du XIIe siècle; ce reliquaire sem-

blerait postérieur à 1246, car il ne figure pas dans l'Inventaire détaillé de l'abbaye, dressé à ce moment. De la même époque doit dater une châsse du musée du Mans, décorée de figures d'Apôtres debout dans des gloires quadrilobées. D'un style non moins beau sont trois châsses que l'on peut grouper à cause de leur forme carrée, assez rare, et qui sont conservées au Musée national de Munich, au Musée du Bargello à Florence, et dans la collection de M. Martin Le Roy; dans deux d'entre elles des rinceaux émaillés se mêlent, dans les fonds, aux bandes et aux rosaces, qu'ils ne tarderont pas à supplanter. L'un des exemples les plus caractéristiques des œuvres courantes de ce type est fourni par une châsse du musée de Copenhague, où l'on voit sur la caisse le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, avec deux Apôtres debout sous des arcatures, et au toit, le Christ de Majesté entre quatre Apôtres, debout sous des arcatures. On notera sur cette châsse un détail dont il serait facile de citer d'autres exemples; tandis qu'à la face antérieure les figures sont délicatement ciselées, elles sont, aux faces latérales, gravées assez grossièrement. Une grande finesse de travail caractérise au contraire la plaque de reliure de la collection Brambilla, à Pavie (dont le musée de Copenhague possède une réplique presque identique), et celle de la collection de M. Doistau, à Paris.

Au même groupe, déterminé par l'emploi presque exclusif, dans les fonds, de bandes et de rosaces, appartiennent de nombreuses pièces dont nous ne pouvons citer ici que les principales. Les bandes jointes aux aux rosaces décorent notamment la châsse de Mozac (Puy-de-Dôme), les croix du musée d'Auxerre et du musée de Copenhague, les châsses de Siegburg, de Meilhac (Haute-Vienne), une plaque du Musée de Cluny et celle où est représenté Guillaume III, qui fut prieur de l'abbaye de Grandmont de 1245 à 1248. Au contraire, les rosaces décorent seules les fonds de la plaque de la châsse de Chamberet (Corrèze), les châsses de Kremsmünster (Autriche), de Beaulieu (Corrèze), du Louvre et de Sens.

Dans plusieurs de ces objets, nous l'avons remarqué en passant, apparaissent des rinceaux plus ou moins stylisés. C'est là une nouvelle manière de décorer les fonds émaillés, qui donne un aspect plus riche et moins froid que les bandes et les rosaces, et qui va bientôt devenir d'un usage courant dans tous les ateliers limousins.

Au début, ces rinceaux — d'un dessin un peu sec, formés par des réserves en cuivre doré et terminés ou non par des fleurs émaillées, — complètent le décor à figures gravées et à bandes. Comme exemples caractéristiques du mélange de ces deux genres, on peut citer une châsse du Musée du Louvre, celle de Klosterneuburg (Autriche) et une reliure du musée de Copenhague. Sur cette dernière, l'émailleur n'a pas mêlé les deux techniques, mais les a employées en quelque sorte isolément; pour

les fonds, il s'en est tenu aux bandes et au semis de rosaces; tandis que pour les encadrements il a adopté les rinceaux, coupés par des figures d'anges vus à mi-corps. L'auteur de la châsse de Klosterneuburg a procédé un peu différemment, conservant les bandes et les rosaces aux petits côtés, mais les supprimant tout à fait à la face, où les figures se détachent sur un fond semé de rinceaux.

Cette nouvelle technique paraît avoir eu le plus vif succès, car c'est elle que l'on trouve sur la plus grande quantité de monuments émaillés. Elle semble d'ailleurs avoir coïncidé avec l'entier développement de l'activité commerciale des ateliers limousins, au moment où ils avaient atteint le plus haut degré d'habileté technique.



Fig. 567. — La Mort de la Vierge. Plaque.
(Musée du Louvre.)

Comme précédemment, on peut alors diviser les pièces en deux classes, selon que les figures y sont simplement gravées ou sont, au contraire, rapportées sur le fond. Il ne semble pas, d'ailleurs, que ces différences dans le mode de fabrication correspondent à des dates distinctes et à des périodes successives. Sans doute, en l'absence presque complète d'œuvres exactement datées, on ne doit rien affirmer; mais il est permis de supposer que, durant cette dernière période de leur prospérité, les ateliers ont pratiqué concurremment ces deux techniques des figures gravées ou appliquées, suivant la destination des objets qu'ils fabriquaient, et aussi, sans doute, suivant le prix auquel ils devaient les établir.

La technique de la gravure seule, à l'exclusion même des têtes en relief, caractérise quelques monuments intéressants. Sur la châsse de Noailles (Corrèze) est représentée ainsi l'histoire de sainte Catherine : au bas, la sainte est interrogée par l'empereur Maximin, puis étendue sur quatre roues dentées qu'un ange vient détruire; au toit une autre scène, mal identifiée, paraît se rapporter aux honneurs rendus à la sainte au cou-

vent du Sinaï, où les anges auraient transporté son corps après le martyre. Le style de ces figures est d'une délicatesse assez rare dans les objets limousins. La même technique se retrouve dans une châsse du Musée de Cluny, où est retracé le martyre de saint Sébastien; à gauche l'empereur Dioclétien, assis sur un trône, semble encourager deux archers qui criblent de flèches le saint attaché à un poteau; par une particularité assez rare, la face antérieure de la châsse qui porte cette scène est formée d'une seule plaque de cuivre, pliée au milieu, de manière à recouvrir à elle seule l'auge et le toit de la châsse. Supérieure à cette dernière au point de vue de l'art, est une plaque du Musée du Louvre, où l'on voit la mort de la Vierge; au premier plan, Marie est étendue sur un lit garni de draperies; derrière elle se pressent les Apôtres debout, tandis que deux anges, descendant du ciel, agitent des encensoirs; au sommet de la plaque on lit ces mots : *Regina mundi de terris et de*, fragment d'une inscription qui devait se continuer sur une autre plaque. L'harmonie des émaux et le style des personnages donnent à ce morceau, de dimensions d'ailleurs exceptionnelles, un intérêt particulier. Parmi les pièces dont le décor ne présente aucun relief, il faut signaler enfin les gémellions, bassins dont on se servait pour se laver les mains; ils offrent généralement des sujets purement civils, auxquels se mêlent presque toujours des armoiries.



Fig. 568. — Ciboire d'Alpais.
(Musée du Louvre.)

L'emploi des têtes en relief peut distinguer de cette série d'autres pièces, dont certaines comptent parmi les plus belles sorties des ateliers limousins. Tel est notamment le ciboire, provenant de l'abbaye de Montmajour et conservé au Musée du Louvre, qui est connu sous le nom de ciboire d'Alpais; il est décoré de figures d'anges vus à mi-corps, de cabochons et d'une fausse inscription arabe; le pied et le bouton du couvercle, ajourés, sont ornés de personnages et de rinceaux. Dans le fond de la coupe, autour d'un ange bénissant, l'auteur a gravé sa signature en capitales gothiques : *Magister. G. Alpais. me. fecit. Lemovicarum.* La désinence un peu étrange du nom a fait jadis supposer que l'auteur de ce bel objet n'était point français; mais de nombreux documents ont prouvé que ce nom revenait au contraire fréquemment dans le Limousin, du XIIe au XVe siècle. Comme autre exemple de l'emploi des têtes en relief, on peut

citer une châsse du Musée de Cluny, où sont retracées diverses scènes du cycle de l'enfance du Christ. Enfin certains objets à fond de rinceaux émaillés, témoignent de l'emploi simultané des divers modes de décoration usités alors à Limoges; dans les châsses de Chamberet (Corrèze) et de Saint-Viance (Corrèze), par exemple, qui présentent d'ailleurs entre elles de grandes analogies, on trouve à la fois des figures gravées et des figures d'applique.

Cette dernière technique devait d'ailleurs finir par être employée presque seule, car elle présentait, pour les fabricants, les plus grands avantages. Pour les pièces à bon marché, de vente courante, on se contentait de fixer sur le fond, plus ou moins bien émaillé, des sortes de poupées grossières en métal repoussé, elles-mêmes sommairement champlevées et émaillées. Sur les pièces de luxe, au contraire, on appliquait des figures dorées, généralement repoussées, mais parfois fondues, dont la plupart pouvaient être fabriquées d'après des poncifs courants dans l'atelier, mais dont certaines aussi devaient être faites tout exprès, quand il s'agissait de sujets que l'on n'avait pas souvent à représenter. Ainsi, des cinq figures qui se détachent sur la face de la châsse de saint Calmine, conservée à Laguenne (Corrèze), et qui représentent le Christ de Majesté, deux anges tenant des encensoirs, saint Martin et saint Calmine, les trois premiers seulement comptent parmi les modèles courants dans les ateliers, car on en trouve des similaires soit sur d'autres châsses, soit actuellement isolés. De même sur la belle châsse de sainte Fauste, au Musée de Cluny, le saint Jean et la sainte Vierge debout, qui ornent la face de l'auge, devaient se trouver tout faits à l'avance dans les ateliers, vu qu'ils pouvaient figurer sur un grand nombre d'objets; tandis que les figures d'Évilase à cheval (c'était un prêtre des idoles qui fut chargé de veiller au supplice de la sainte) et du bourreau enfonçant un clou dans la tête de la martyre ont dû être fabriquées spécialement. Des remarques identiques s'appliqueraient à la châsse de saint Aignan (très restaurée), conservée à la cathédrale de Chartres, ou à la châsse de Sarrancolin (Hautes-Pyrénées).



Fig. 569.
Plaque provenant d'une châsse.
(Musée du Louvre.)

On notera, dans toutes ces dernières pièces, la richesse et l'élégance

des fleurs émaillées qui terminent les rinceaux des fonds; c'est là un caractère distinctif des belles pièces limousines de la seconde moitié du XIIIe siècle. On pourrait croire que ces sortes de palmettes, aux tons éclatants, ont été imaginées par les émailleurs; mais il n'en est rien, et on découvre facilement à quels modèles ils les ont empruntées. Elles comptent, en effet, parmi les nombreux éléments qui témoignent d'une influence orientale dans l'art limousin. Prises sans doute par les émailleurs aux miniaturistes (on en trouve d'analogues dans certains manuscrits de Saint-Martial de Limoges), elles dérivent directement de celles qui ornent en grand nombre les manuscrits byzantins, ainsi qu'on a eu l'occasion de le faire observer plus haut (tome I, p. 894); et ce sont ces mêmes modèles byzantins qui les ont transmis aux Arabes, ce qui explique leur similitude dans l'art musulman et dans l'art français.



Phot. M. de V.

Fig. 570. — Tête provenant d'un tombeau. (Collection du comte I. de Camondo.)

Les ateliers limousins ont aussi fabriqué, dans la seconde moitié du XIIIe siècle approximativement, une quantité considérable d'objets en ronde bosse. Nous ne pouvons que mentionner les nombreuses crosses, dont les volutes sont garnies de figures représentant l'Annonciation, le Christ de Majesté, ou saint Michel terrassant le dragon, de même que les médaillons ajourés, où l'on voit des bêtes fantastiques entremêlées de rinceaux, des personnages combattant des animaux, des armoiries ou même des sujets de la Bible; ces médaillons servaient à décorer des coffrets, comme ceux du trésor d'Aix-la-Chapelle, du musée de Turin, la célèbre cassette dite de saint Louis, conservée au Musée du Louvre et provenant de l'abbaye de Notre-Dame-du-Lys, près de Melun, qui l'avait reçue de Philippe le Bel.

Ils firent également des statuettes-reliquaires, soit des chefs comme ceux de l'église Saint-Martin de Brive ou de l'ancienne collection Desmottes, soit des figures en pied, et notamment des Vierges assises; parmi ces dernières, les unes sont très petites, comme celles du Louvre, dont il existe beaucoup d'analogues; mais il en est aussi de fort grandes, témoin celles du Musée de Cluny, de Salamanque et de Palencia.

La fabrication des pièces en ronde bosse prit même une telle exten-

sion, que les ateliers limousins finirent par fabriquer de grands tombeaux, en partie émaillés. Malheureusement la somptuosité même de ces pièces a hâté leur destruction, et il n'en subsiste plus aujourd'hui que trois : le tombeau d'un évêque inconnu, à la cathédrale de Burgos; celui de Guillaume de Valence, comte de Pembroke († 1296 ou 1304), à l'abbaye de Westminster, et celui de Blanche de Champagne, duchesse de Bretagne, dont l'achèvement est postérieur à l'année 1306, et qui est conservé au Louvre. Il faut en rapprocher un masque d'homme provenant de quelque sépulture analogue, qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. le comte Isaac de Camondo (Paris); le style hiératique du visage de cet inconnu lui donne une expression presque dure, mais témoigne en même temps de la grande habileté qu'avaient su atteindre, à la fin du XIIIe siècle ou au début du XIVe, les ateliers limousins. Comme exemple de monuments funéraires d'un genre un peu différent, on peut citer le monument du cœur de Thibaut V de Navarre, à Provins; les tombes (très restaurées) des enfants de saint Louis, à l'abbaye de Saint-Denis; la plaque (ancienne collection Gaillard de la Dionnerie) d'un clerc nommé Guy de Mévios, mort en 1306, qui s'est fait représenter en bas-relief, agenouillé devant un roi vêtu d'un manteau fleurdelisé.

Nous n'avons que peu de chose à dire de l'émaillerie au XIIIe siècle, en dehors de la France. Cet art ne paraît pas, en effet, avoir été pratiqué d'une façon très active, sauf en Allemagne, où les traditions du siècle précédent ont été continuées jusqu'à une date assez tardive. Ce fait a déjà été signalé à propos de l'orfèvrerie, et il n'y a pas lieu d'y revenir; au surplus, les émailleurs n'ont alors rien innové et se sont bornés à continuer les genres créés par leurs prédécesseurs.

Pour les autres pays de l'Europe occidentale, il semble que l'exportation limousine, d'ailleurs considérable, ait presque complètement suffi à leurs besoins. Les émaux champlevés italiens du XIIIe siècle sont extrêmement rares, car cette technique ne s'est développée dans ce pays qu'au siècle suivant. Quant à l'Espagne, il semble bien que l'émaillerie champlevée n'y ait guère été usitée avant le XIVe siècle.

II. — LE XIVe SIÈCLE

L'Orfèvrerie.

En examinant plus haut les caractères généraux de l'orfèvrerie gothique, nous avons été amenés à constater que l'on pouvait y reconnaître deux tendances générales qui se complètent l'une l'autre : l'imita-

tion des formes architecturales, et la concurrence aux œuvres de la sculpture monumentale. Ces deux tendances, nous les avons retrouvées à des degrés divers dans toutes les pièces du XIIIe siècle, où la première cependant semble plutôt avoir dominé. Nous allons les suivre encore dans les œuvres du XIVe siècle, avec cette différence toutefois que les proportions vont être renversées, et que la reproduction des formes architecturales va passer en quelque sorte au second plan pour laisser la place prépondérante à la décoration plastique.

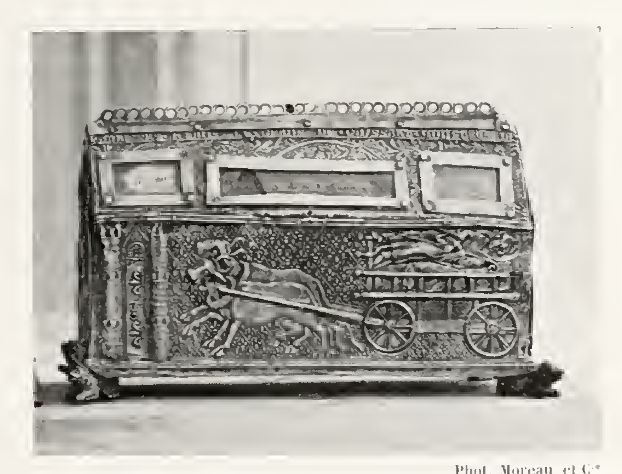
Cette transformation, bien entendu, n'a rien eu de brusque ni d'absolu, et les traditions de l'âge de saint Louis se sont perpétuées sans doute assez avant dans le XIVe siècle. Si bien qu'il est certaines pièces au sujet desquelles l'on ne saurait affirmer d'une manière positive si elles sont antérieures ou postérieures à l'an 1300 ; car il ne faut jamais oublier que dans la plupart des cas la division par siècles, purement factice et que sa commodité seule nous a fait maintenir, ne correspond point à la réalité des faits.

Le reliquaire de saint Pierre et de saint Paul, par exemple, conservé au trésor de la cathédrale de Reims, pourrait être daté de la fin du XIIIe siècle. Sa forme générale le rattache à certaines des pièces que nous avons étudiées, comme le reliquaire aux oiseaux. Il est composé d'un ensemble architectural en cuivre doré, sertissant un cylindre en cristal, disposé horizontalement ; quatre faisceaux de colonnettes supportent deux sortes de frontons entre lesquels est monté le cylindre, surmonté d'une galerie ajourée ; entre les faisceaux de colonnettes est placé un coffret rectangulaire, tandis qu'une statuette en ronde bosse se dresse devant l'un des frontons ; le tout repose sur une terrasse supportée par quatre lions. Le décor gravé des surfaces lisses ne s'écarte guère du style du XIIIe siècle, pas plus que les draperies de la statuette ; mais l'allure déjà un peu contournée de cette dernière dénote une époque de transition.

Il en va de même pour un autre objet du trésor de Reims, appelé généralement « reliquaire des antiques », à cause des gemmes qui décorent son soubassement. Sa disposition générale est analogue à celle du reliquaire de saint Pierre, bien que le coffret ou la statuette, qui devait primitivement remplir l'espace entre les quatre piliers, ait maintenant disparu. Ici une certaine sécheresse dans les profils dénote une époque plus avancée de l'art gothique.

Le rôle de l'architecture n'est pas habituellement, au XIVe siècle, aussi considérable que dans ces deux pièces ; et bien des châsses sembleraient dénoter un retour aux anciennes traditions de simplicité, ou une persistance des formes très primitives qui avaient été adoptées par les émailleurs limousins. L'un des exemples les plus caractéristiques que l'on en puisse citer est la châsse de saint Marc, conservée au trésor de l'abbaye

de Reichenau (grand-duché de Bade). Cette pièce importante (elle mesure 1m,20 de longueur sur 0m,42 de hauteur) a la forme d'une caisse rectangulaire surmontée d'un toit à quatre rampants; elle est entièrement recouverte de feuilles d'argent doré, travaillées au repoussé. Chacune de ses faces longitudinales est divisée en cinq compartiments rectangulaires, séparés par des bordures ornées de feuillages, où sont figurées des scènes de la vie du Christ; aux deux petits côtés l'on voit deux épisodes relatifs à l'histoire des reliques de saint Marc et de leur transfert à Reichenau; aux rampants du toit sont disposés, sur un fond quadrillé et fleurdelisé, six grands médaillons en argent repoussé. Par leur style et leur iconographie, ces bas-reliefs — sauf peut-être ceux des petits côtés, qui sembleraient un peu moins anciens — permettent d'attribuer la châsse à la première moitié du XIVe siècle.



Phot. Moreau et Cie

FIG. 571. — Châsse de saint Fursy. (Gueschart, Somme.)

Cette technique spéciale, où le repoussé constitue le seul élément de décoration, se retrouve à une date un peu plus tardive sur la petite châsse de saint Fursy, conservée à Gueschart (Somme), qui a, elle aussi, la forme d'une caisse surmontée d'un toit à deux rampants. A l'une des faces, se détachant sur un fond quadrillé et fleurdelisé, l'on voit saint Fursy couché dans un char traîné par deux bœufs, se dirigeant vers une porte monumentale qui symbolise la ville de Péronne; à l'autre face, dont le fond est couvert de rinceaux élégants, on voit un donateur agenouillé qui offre la châsse à saint Fursy, debout et en costume épiscopal. Au sommet du toit court une inscription de dédicace en lettres capitales, qui ne donne malheureusement ni la date, ni le nom de l'auteur.

Le repoussé contribue également presque seul à l'ornementation de certains objets, comme la crosse de Maubeuge, où pourtant les éléments empruntés à l'architecture ont été plus tard adaptés d'une façon très heureuse. On croirait d'ailleurs volontiers qu'il y eut, dans certains ateliers français du XIVe siècle, comme une réaction contre l'abus des dispositions architecturales; et l'on pourrait en citer comme exemples le pied d'un ostensoir du trésor de Conques, et le mors de chape du trésor de Saint-Denis, actuellement au Louvre, où il semble que l'influence de l'art monumental se trouve réduite à son minimum.

Ce qui caractériserait plutôt, en effet, l'orfèvrerie de cette époque, c'est la tendance à rivaliser avec la grande sculpture : et il faut reconnaître que l'accentuation de cette tendance a produit quelques-unes des pièces les plus remarquables qui aient jamais été exécutées en métaux précieux.

Quand les orfèvres ont commencé à vouloir suivre les tailleurs d'images, ils se sont trouvés obligés de se mettre en quelque sorte à leur suite et ont entièrement dépendu d'eux. Ainsi la Vierge assise du trésor de Conques, dont il a été question plus haut, est une statuette en bois sur laquelle ont été clouées des feuilles d'argent. Cette technique, qui remonte à l'époque carlovingienne, a persisté jusqu'au début du XIVe siècle, comme le prouve la Vierge du trésor de l'abbaye de Roncevaux (Navarre). Cette figure admirable, l'une des plus grandes que l'on connaisse — elle mesure 0m,90 de hauteur — est également une sculpture en bois recouverte d'argent ; mais l'artiste qui l'a taillée avait un talent dont son prédécesseur de Conques était totalement dépourvu ; la plastique gothique a produit peu de figures plus nobles que cette Vierge assise, sur les genoux de laquelle l'Enfant Jésus cherche à se mettre debout ; et la sûreté d'exécution de ce groupe contraste avec la médiocrité relative des bas-reliefs au repoussé qui décorent les côtés et le revers du trône de la Vierge. Sur la tranche du socle une inscription en capitales, malheureusement très mutilée (... IT FIERI THOLE AD HO...), apprend du moins que la statue fut fabriquée à Toulouse. Sans doute le style aurait suffi pour dénoter l'origine française : mais la provenance exacte ne pouvait être déterminée que par un document précis ; et le fait que la Vierge de Roncevaux a été fabriquée dans le midi de la France tendrait à faire croire qu'elle date plutôt du début du XIVe siècle que de la fin du XIIIe ; car on sait que dans cette région l'art gothique a évolué avec plus de lenteur que dans le Nord.

De cette pièce capitale, il convient de rapprocher une statuette du même trésor, qui est de technique et de style analogues, mais de dimensions beaucoup plus petites, et qui représente également la Vierge assise tenant l'Enfant sur ses genoux. Ces deux figures prouvent quel parti les orfèvres avaient su tirer d'un procédé primitif et assez grossier ; pourtant quand ils furent plus habiles, ils renoncèrent à cet artifice et voulurent exécuter seuls, au repoussé ou par la fonte, des figures entièrement en métal. Cette ambition nouvelle comportait des difficultés considérables ; toutefois ils surent en venir à bout, et réalisèrent, avant le milieu du XIVe siècle, quelques-unes des figures les plus achevées que l'orfèvrerie ait jamais produites en aucun temps et dans aucun pays.

Il est difficile, en effet, d'imaginer rien de plus parfait que la Vierge dite de Jeanne d'Évreux, conservée au Musée du Louvre. La Vierge

debout, portant l'Enfant, se dresse sur une base rectangulaire, de profils très simples, et divisée, par des pilastres ornés de statuettes, en compartiments garnis de plaques émaillées. C'est là, habilement réduite à de



Phot. M. de V.

FIG. 572. — Vierge. (Abbaye de Roncevaux, Navarre.)

petites proportions, une statue sur un piédestal ; et peu de tailleurs d'images auraient pu rivaliser avec l'orfèvre inconnu qui a fondu cette admirable madone ; aucun d'eux n'aurait su draper avec plus d'harmonie les plis de cet ample manteau qui traverse obliquement les grandes lignes

de la robe, et est relevé à gauche par le bras qui porte l'Enfant. C'est bien là, avec son attitude un peu maniérée et précieuse, mais sans contorsions exagérées, l'une des figures les plus élégantes de tout l'art français du XIVe siècle ; car il y a là plus de grandeur et de sérénité que dans la Vierge en ivoire de la collection Soltykoff, également au Louvre, pour prendre comme point de comparaison un autre chef-d'œuvre des arts industriels. Par une bonne fortune trop rare, la Vierge de Jeanne d'Évreux est exactement datée, grâce à une inscription en minuscules, qui fait connaître son histoire : « Ceste ymage donna céans Madame la Royne Jehanne d'Évreux, royne de France et de Navarre, compaigne du roy Charles, le XXVIIIe jour d'avril l'an M.CCC.XXXIX. » Il s'agit de Jeanne d'Évreux, veuve du roi Charles IV le Bel. La statuette provient de l'abbaye de Saint-Denis, dont tous les anciens inventaires la décrivent, et où elle faisait pendant à une statuette de saint Jean-Baptiste qui a disparu. La Vierge nous est heureusement parvenue presque intacte ; seul, le lis qu'elle tenait de la main gauche a été brisé, et remplacé par une fleur émaillée qui date du XVIe siècle. On ignore où cette pièce capitale a été fabriquée ; cependant on peut, à cause de sa perfection même, supposer qu'elle a dû être faite à Paris, dans la boutique de quelqu'un des orfèvres travaillant habituellement pour la Cour.

Les révolutions et les changements du goût n'ont point permis à d'autres objets de pareille importance d'éviter le creuset du fondeur ; mais il en subsiste quelques-uns qui permettent de suivre assez exactement la marche de l'orfèvrerie française au XIVe siècle. Dans tous s'affirme également le goût prédominant pour les figures en ronde bosse. Ainsi, l'auteur du reliquaire de l'église de Jaucourt (Aube), ayant à munir d'une monture un petit reliquaire de la vraie Croix, rapporté de Constantinople, ne l'a entouré d'aucun décor architectural et s'est borné à le faire soutenir par deux anges agenouillés sur une terrasse ; les deux figures qu'il a imaginées sont d'ailleurs du style le plus gracieux. Une tendance analogue paraît dans le reliquaire de saint Charles, conservé à l'église Saint-Dominique de Bologne ; là deux anges, debout, soutiennent entre eux une légère châsse à parois de cristal. Il en va de même pour le petit reliquaire de saint Laurent, conservé au Musée du Louvre, et qui représente le martyr étendu sur l'instrument de son supplice ; mais ce curieux objet ne saurait être comparé, pour la beauté, à ceux que l'on vient de mentionner.

Le goût pour les bustes-reliquaires, qui s'était déjà montré au XIIIe siècle, se développe durant l'âge suivant ; nous savons par exemple que Philippe le Bel fit exécuter en 1306 par son orfèvre, nommé Guillaume[1], un chef

1. Pour les noms d'artistes que les documents nous ont conservés, voir le tome II de l'*Histoire des Arts Industriels* de Labarte, et *La Sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, de Marchal.



LA VIERGE ET L'ENFANT

STATUETTE EN VERMEIL DONNÉE PAR JEANNE D'ÉVREUX

A LA CHAPELLE DE SAINT-DENIS

(Musee du Louvre)

en or, supporté par des anges en argent doré, pour contenir la tête de saint Louis. Mais toutes ces pièces très somptueuses ont disparu, et il ne subsiste que des objets plus modestes. L'un des plus importants est celui de saint Janvier (cathédrale de Naples), exécuté en 1304 par les orfèvres français de Charles II d'Anjou. Il faut citer également le chef en cuivre doré de saint Ferréol, conservé à Nexon (Haute-Vienne); ce reliquaire, qui montre le saint évêque jeune, barbu et coiffé de la mitre, offre cette particularité trop rare d'être signé et daté; une longue inscription latine, gravée derrière le cou, apprend que le buste a été commandé par un prêtre de Nexon et exécuté à Limoges par Aimery Chrétien, orfèvre, en l'année 1346. Du même style, et probablement de la même époque, est le buste de saint Martin, conservé à Soudeilles (Corrèze); en argent doré, orné d'émaux translucides, il représente également le saint jeune, barbu et coiffé de la mitre. Un autre buste en argent, conservé à Tauriac (Lot), et qui représente saint Agapit, se rapprocherait davantage, par sa disposition, de celui de Tours, qui a été cité plus haut; il se compose seulement d'une tête d'homme imberbe, les cheveux frisés.



Phot. dell' Emilia Bologne.

Fig. 573. — Reliquaire de saint Charles. (Église Saint-Dominique, Bologne.)

Ces objets, toutefois, ne peuvent guère donner idée du luxe que déployaient alors, en matière d'orfèvrerie, les seigneurs et les princes; et il faut, pour le bien comprendre, recourir aux textes anciens.

Quand Blanche de Bourbon épousa (1352) Pierre le Cruel, roi de Castille, Jean le Bon envoya à l'abbaye de Preuilly, dans la Brie, où le mariage fut célébré par procuration, deux couronnes, dont l'une coûta 5200 écus d'or, et l'autre 2550 livres parisis. Lorsque sa fille aînée, Jeanne de France, épousa (1351) Charles II, roi de Navarre, il lui donna un cadeau d'argenterie considérable, comprenant quatre pièces en or (un gobelet, une coupe et deux aiguières) et cent soixante et une pièces en

argent : nefs, bassins, plats, aiguières et écuelles. Les princesses recevaient de plus, au moment de leur mariage, de nombreux cadeaux offerts par les grands seigneurs de leurs royaumes : lorsque Isabelle de France, fille de Charles VI, épousa en 1396 Richard II d'Angleterre, les ducs d'York, de Lancastre, de Gloucester, le comte de Derby, le légat du pape, le duc de Bretagne, des évêques, plusieurs villes, lui offrirent des pièces d'orfèvrerie qui représentaient une très grande valeur.

Mais ces richesses, pour importantes qu'elles soient, ne sauraient être comparées à celles qu'avaient su réunir Charles V et ses frères, les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne. Le faste du premier de ces princes est demeuré classique, et l'on ne peut s'empêcher d'être surpris en parcourant l'inventaire de son orfèvrerie, longuement décrite en vingt-cinq chapitres; de pareilles énumérations peuvent seules faire comprendre à quel degré le luxe avait dès lors été poussé, et compléter les descriptions que les chroniqueurs nous ont laissées de certaines fêtes célèbres; car l'inventaire du duc d'Anjou ne comporte pas moins de 800 numéros, pesant ensemble 960 marcs d'or et 8036 marcs d'argent.

Le roi Charles V, au demeurant, ne recherchait pas moins les orfèvreries somptueuses. N'étant encore que duc de Normandie, il avait réuni une quantité considérable de pièces magnifiques dont un inventaire, dressé en 1363, a conservé le souvenir. Ce trésor fut malheureusement dispersé et en partie détruit par suite des événements politiques : pour payer ses soldats, le roi fut réduit à en faire fondre la plus grande partie. Toutefois, dès que les victoires de Duguesclin eurent rétabli la prospérité du royaume, Charles V recommença à collectionner les pièces d'orfèvrerie ; il parvint à en rassembler une suite vraiment prodigieuse, et presque inexplicable, étant donné surtout les guerres presque continuelles qu'il eut à soutenir. A la fin de sa vie, il fit dresser une liste exacte de tous les joyaux et objets de prix qu'il avait réunis dans ses châteaux de Vincennes, de Melun, de Saint-Germain, de Beauté-sur-Marne et du Louvre, dans ses hôtels de Saint-Pol et des Tournelles. Les rédacteurs de cet inventaire, parmi lesquels on relève le nom de l'orfèvre royal Hennequin du Vivier, ne trouvèrent pas moins de 3906 numéros, représentant ensemble — et encore le poids de toutes les pièces n'est pas indiqué, — la somme presque incroyable de 3879 marcs d'or, 6184 marcs d'argent doré ou verré, et 6127 marcs d'argent blanc. Ce trésor somptueux, l'un des plus considérables qu'un prince français ait jamais pu rassembler, a disparu presque entièrement. Non seulement les pièces exceptionnelles, — comme cette croix, venant du duc d'Anjou, qui pesait 135 marcs et était couverte de camées, de pierreries et de perles —, mais les objets de moindre valeur ne tardèrent pas à être fondus, et c'est à peine si l'on retrouve aujourd'hui quelques témoins isolés de ces splendeurs d'autrefois.

Il ne subsiste que très peu d'objets ayant appartenu à Charles V ou ayant été donnés par lui. La Bibliothèque Nationale possède l'une des plus curieuses, une couverture d'évangéliaire offerte par le roi en 1379 à la Sainte-Chapelle. Le plat antérieur de ce beau volume est occupé par une plaque en argent doré, gravée et niellée, où l'on voit saint Jean assis et écrivant; au-dessus de lui, sur une banderole, on lit en minuscules gothiques : « *Ce livre bailla à sa sainte chappele du palais Charles le Ve de ce nom roi de France qui fu filz du roi Jehan lan mil trois cens l x x i x* ». Par une fantaisie et un scrupule archéologique très rares dans l'art du moyen âge, l'orfèvre s'est inspiré, pour cette plaque, d'une miniature du manuscrit qu'il devait relier, lequel date du commencement du XIe siècle; et il a même su conserver en partie le caractère de son modèle. Pour l'orfèvrerie du XIVe siècle, l'autre plat offre plus d'importance; on y voit le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean; les figures, qui s'enlèvent sur un fond uni semé de cabochons, se détachent presque complètement du fond; il semblerait que l'artiste ait voulu appliquer la technique de la ronde bosse là même où la nature de l'objet à décorer le comportait le moins; et l'effet de ces deux statuettes, qui paraissent debout dans le vide, n'est pas des plus heureux; on notera que si elles sont hanchées et contournées, les plis de leurs draperies demeurent encore simples et logiques, sans ces complications et ces grandes envolées qui seront de mode à la fin du siècle.



Fig. 574. — Évangéliaire de Charles V.
Plat antérieur de la couverture.
(Bibliothèque Nationale.)

La Bibliothèque Nationale possède encore un objet ayant appartenu à Charles V; c'est un camée antique, provenant de la cathédrale de Chartres; il représente Jupiter debout, accompagné de l'aigle, ce qui a permis de transformer, au moyen âge, le maître de l'Olympe en saint Jean. La monture de cette gemme importante, donnée par Charles V en 1367, a malheureusement subi divers remaniements.

De toutes ces pièces, la plus célèbre est le sceptre conservé au Musée du Louvre, et qui provient de l'abbaye de Saint-Denis. Il se compose d'une hampe (refaite au XIXe siècle et sur laquelle il n'y a pas lieu d'insister), et d'un pommeau sphérique surmonté par une statuette de Charlemagne. Un anneau, décoré de feuillages en relief alternant avec des perles fines, relie la hampe au pommeau. Ce dernier présente trois médaillons circulaires, exécutés au repoussé, séparés par des écoinçons garnis de feuillages. La partie supérieure de la sphère porte un rang de feuillages et de perles, d'où s'élève une grande fleur de lis en or, sur laquelle se dresse la figure de Charlemagne. Les sujets des trois médaillons sont empruntés à la Chronique de Turpin. Dans le premier médaillon, saint Jacques, vêtu en pèlerin, apparaît à Charlemagne et lui ordonne de délivrer l'Espagne du joug des Sarrasins; près de l'empereur, couronné et armé de l'épée, un écu parti d'Empire et de France est suspendu à un arbre. Le second médaillon montre Charlemagne en Espagne; il est agenouillé, avec ses preux, auprès de saint Jacques, et considère, couvertes soudain de fleurs, les armes des chevaliers qui devaient mourir dans la bataille. Le troisième médaillon représente la mort de l'empereur; un démon veut saisir son âme, mais saint Michel et saint Jacques le mettent en fuite. Le lis qui porte la statuette de l'empereur était jadis émaillé de blanc; sauf cette modification, le sceptre correspond aux descriptions qu'en ont données les rédacteurs des inventaires de Charles V (n° 3449) et du trésor de Saint-Denis; nous savons ainsi qu'il avait été remis à l'abbaye par ordre du roi, en 1380, avec les autres joyaux servant au sacre des souverains. On a supposé qu'il avait été fabriqué par Hennequin du Vivier, orfèvre et valet de chambre du roi, qui figure dans les comptes de Charles V dès 1364, et qui, de 1384 à 1392, travailla aussi pour le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi. Malheureusement les restaurations subies par cet objet lui retirent une grande partie de sa valeur archéologique.

Vers la fin du XIVe siècle on constate dans l'orfèvrerie, un peu en retard sur la grande sculpture, des modifications importantes. De longues barbes bouclées et des cheveux longs donnent aux têtes d'hommes un type uniforme et particulier, tandis que de grands plis largement jetés, accompagnés de chutes en tire-bouchon, succèdent aux anciennes draperies plus simples et plus logiques. Comme type de ce style nouveau, qui a précédé le mouvement réaliste du commencement du XVe siècle, on peut citer une petite croix en or, conservée au Musée du Louvre (donation Ad. de Rothschild), bien que certaines parties en aient été refaites. Sur le pied sont figurées en bas-relief quatre scènes : l'Annonciation, la Nativité avec l'Annonciation aux bergers, l'Adoration des rois, le Couronnement de la Vierge; la tige abrite, dans des niches, seize figurines de saints en haut-relief. Le style de tous ces personnages rappellerait celui

des miniatures d'André Beauneveu, et ne ressemble plus que de loin à celui du XIIIe siècle; à cette date l'art gothique évolue rapidement; et il ne faudra pas une transformation bien longue ni bien profonde pour qu'il soit remplacé par l'art moderne, sous l'influence du réalisme.

Flandre. — Si, durant le XIIIe siècle, l'orfèvrerie flamande a non seulement égalé, mais parfois même devancé celle de la France, il semble qu'il n'en ait pas été de même au siècle suivant. A cette époque, en effet, l'art gothique français fut le plus puissant et le plus personnel de l'Europe, et s'imposa, par sa supériorité même, à l'imitation générale. Les deux tendances que nous avons signalées dans notre pays, à savoir l'imitation des formes architecturales, et le développement du haut-relief, caractérisent également l'orfèvrerie flamande. Toutefois les artistes, dans cette région, n'atteignirent point la perfection technique, ni la pureté de style de leurs confrères de l'Ile-de-France.



Fig. 575. — Évangéliaire de Charles V. Plat postérieur de la couverture.

(Bibliothèque Nationale.)

La différence est sensible surtout dans les figures en ronde bosse. L'une des plus anciennes est la Vierge du trésor de Walcourt; Marie, assise sur un trône à dossier bas, retient du bras gauche l'Enfant Jésus assis sur ses genoux, et penche légèrement la tête vers lui; l'attitude est assez jolie, mais le groupe manque de style, et l'on ne peut aucunement comparer cet objet secondaire à la Vierge de Roncevaux. De la même époque doivent dater douze statuettes du trésor de Tongres, qui représentent le Christ, la Vierge, sainte Anne, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint André, saint Jean l'Évangéliste, saint Sébastien, sainte Catherine, sainte Hélène et saint Christophe; leurs proportions très trapues et leurs gestes peu aisés en font des œuvres plus curieuses qu'élégantes. La même remarque s'appliquerait à une couverture d'évangéliaire du même trésor, où l'on voit, au repoussé, la Vierge

avec l'Enfant Jésus, debout entre saint Pierre et saint Paul. Le buste-reliquaire de sainte Pynose, en cuivre doré, aussi du même trésor, offre une plus grande valeur d'art; la sainte a les épaules couvertes d'une robe à petits plis, garnie d'orfrois; sur ses cheveux très bouffants est posée une couronne à fleurons. Sans être d'une exécution très fine, il est néanmoins plus élégant que certaines pièces similaires, comme le buste d'un saint moine, à Saint-Servais de Maëstricht, qui porte une inscription attestant qu'il a été donné par un abbé de Tongerloo. De tout ce groupe d'œuvres en ronde bosse, la meilleure est assurément la statuette de saint Blaise, du trésor de la cathédrale de Namur; le saint, debout, vêtu du costume épiscopal, coiffé de la mitre, incline la tête vers la droite; de la main gauche il porte une grande crosse, et tient dans la main droite le peigne de fer, instrument de son martyre; le socle, bas, est décoré de fenestrages. L'allure est très naturelle, sans hanchement ni maniérisme; les plis, un peu cassés, demeurent cependant simples et logiques. Par son incontestable élégance, cette jolie statuette pourrait rivaliser avec les meilleures pièces des ateliers français. Elle doit être antérieure à un buste de saint Frédéric, qui a fait partie autrefois du trésor de la cathédrale d'Utrecht; le saint, imberbe, les cheveux bouclés, est coiffé de la mitre, et vêtu d'une sorte de chasuble bordée d'un large orfroi; sous la base est gravée une inscription latine qui explique qu'en l'année 1362 le doyen et le chapitre de Saint-Sauveur d'Utrecht ont fait exécuter ce buste par l'orfèvre Élie Scerpswert. Un certain réalisme dans le rendu des détails du visage, le manque de proportions et d'harmonie entre la mitre et la tête, le dessin étriqué des épaules, sembleraient dénoter l'influence allemande, bien plutôt que celle de la France. A ce moment, d'ailleurs, les orfèvres flamands semblent avoir été sollicités par l'une autant que par l'autre, et il est mainte pièce dont on saurait difficilement affirmer l'origine exacte. Tel est par exemple le cas d'un buste-reliquaire, du trésor de Saint-Servais de Maëstricht, qui représente saint Jean-Baptiste; le Précurseur, nu-tête, a le visage encadré par ses longs cheveux et par sa barbe flottante; les épaules, nues, sont coupées assez près du cou. La largeur et la simplicité avec lesquelles la chevelure est traitée, les traits un peu rudes de la figure, donnent à ce buste un caractère énergique qui ne manque pas de grandeur; mais l'accentuation même de ce caractère tendrait à prouver que l'auteur avait cherché son modèle du côté du Rhin.

D'autres fois les orfèvres flamands reprenaient, au contraire, les thèmes favoris de l'art français; c'est ainsi qu'ils nous ont laissé plusieurs reliquaires du type de ceux de Jaucourt et de Bologne. Celui de sainte Ursule, à Notre-Dame de Tongres, notamment, trahit bien dans sa disposition générale son origine française : deux anges, debout sur une plate-forme à deux degrés, tiennent entre eux un cylindre en cristal, sur-

monté d'un toit conique en orfèvrerie; mais l ensemble a une lourdeur dont on ne trouverait aucune trace dans les modèles que nous venons de citer.

Dans une série différente, enfin, il semble bien qu'on puisse, cette fois encore, démêler quelque autre influence germanique. Les orfèvres



Phot. Hermann.

Fig. 576. — Reliquaire dit de Philippe II.
(Trésor d'Aix-la-Chapelle.)

flamands du xive siècle nous ont laissé plusieurs monstrances ou reliquaires d'un même type : sur un pied de calice, à arêtes saillantes, à pans incurvés, muni d'un nœud, se dresse, soit un cylindre en cristal, soit un reliquaire en orfèvrerie. Dans ces pièces, dont les églises Saint-Servais de Maëstricht, Saint-Jacques de Louvain, et Sainte-Waudru de Herenthals, possèdent de bons spécimens, on observe une prédominance marquée de

l'architecture, et une forme générale très analogue à celles que présentent divers reliquaires conservés dans les trésors allemands.

Allemagne. — Ainsi que nous l'avons constaté déjà pour le xiiie siècle, l'orfèvrerie allemande semble n'avoir pas égalé, au xive siècle, l'orfèvrerie française, qui a d'ailleurs servi de modèle à tous les pays où l'art gothique s'était profondément implanté. Toutefois, les artistes germaniques paraissent avoir imprimé à leurs ouvrages un caractère plus personnel que n'avaient su le faire leurs confrères de la Flandre.

Comme en France, la propension à la ronde bosse constitue le caractère le plus saillant de leur art. Cette propension, à vrai dire, ne s'affirme pas très clairement dès le début du siècle. Ainsi la châsse du trésor de Coire, qui doit dater de la fin du xiiie siècle ou du commencement du xive, est exclusivement décorée de figures en demi-relief; elle a la forme traditionnelle d'une caisse rectangulaire surmontée d'un toit à deux rampants, et munie d'un transept non débordant; au centre, sous un gable, est assis le Christ bénissant qu'accompagnent, debout sous des niches, des apôtres et des saints; dans ces figures allongées, aux draperies simples, où le hanchement n'apparaît pas encore et où l'on relève à peine quelques gestes maniérés, l'influence française est très sensible. Un certain réalisme et un peu de lourdeur donnent au contraire une allure plus particulièrement germanique à diverses figures en ronde bosse, comme la Vierge du Musée du Bargello; ici l'orfèvre a voulu rivaliser complètement avec les sculpteurs, et c'est à peine si un peu de décor architectural apparaît sur la base de la statuette; la Vierge, franchement hanchée, est drapée dans un grand manteau à plis assez lourds; elle est bien supérieure, comme valeur d'art, aux pièces analogues que nous avons citées pour la Flandre, mais ne saurait aucunement, néanmoins, rivaliser avec des morceaux aussi accomplis que la Vierge de Jeanne d'Évreux. Cette tendance à l'emploi exclusif de la ronde bosse a parfois conduit les orfèvres à composer de véritables groupes, et à traiter des sujets qui auraient auparavant semblé plutôt du domaine du bas-relief. L'un des exemples les plus caractéristiques que l'on en puisse citer est le reliquaire de saint Siméon, du trésor d'Aix-la-Chapelle; le reliquaire proprement dit, orné d'émaux translucides et de pierreries, a la forme d'une table d'autel, supportée par quatre colonnes trapues, et supporte en son milieu un petit vase antique en onyx; aux deux extrémités sont debout : saint Siméon, qui porte devant lui, des deux bras étendus, l'Enfant Jésus nu; et la Vierge qui présente au saint deux colombes. L'auteur, malheureusement, n'était guère à même de traiter habilement un sujet aussi difficile; ses personnages, de proportions courtes et d'allure un peu raide, se font assez gauchement pendant.

Cet amour de la ronde bosse a même parfois amené les orfèvres à des partis pris vraiment singuliers : témoin une burette, du même trésor d'Aix-la-Chapelle, qui est formée d'une statuette d'ange ailé, debout sur un socle ; le liquide s'échappe par un goulot qui sort de la poitrine de l'ange, dont les ailes, en se rapprochant, servent d'anse. Bien entendu, des bustes-reliquaires ont été fabriqués en grand nombre, durant le XIVe et le XVe siècle ; pour la période qui nous occupe, les plus importants sont ceux de saint Cornelius, à Cornelimünster, et celui de Charlemagne, au trésor d'Aix-la-Chapelle. L'empereur, barbu, est coiffé d'une couronne à fleurons; les épaules, de forme très stylisée, sont décorées d'un semis d'aigles éployés, disposés dans des losanges, et de larges orfrois garnis de filigranes, de camées et de gemmes; les nus étaient jadis émaillés au naturel, ce qui devait donner un peu de vie à un ensemble dont l'allure paraît assez raide.

Si prédominant qu'ait été en Allemagne l'emploi des figures en ronde bosse, les orfèvres n'en demeuraient pas moins très attachés au décor architectural. On en a la preuve par une série de monstrances pédiculées, qui sont toutes composées de la même manière : sur un pied à architectures gothiques, muni d'un nœud, se dresse un cylindre en cristal surmonté de dais et de pinacles en métal; parfois le reliquaire en cristal disparaît presque entièrement, entouré d'une véritable profusion de contreforts et de pinacles.

Ce caractère particulier, qui paraît avoir été beaucoup plus accentué en Allemagne qu'en France, s'affirme d'une manière spéciale dans quelques-unes des plus belles pièces de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Le reliquaire du tibia de Charlemagne, par exemple, se compose d'une caisse rectangulaire supportant trois statuettes (un roi portant un modèle d'église, la Vierge avec l'Enfant, et sainte Catherine), abritées sous les arcatures d'une construction gothique dont le toit est à son tour surmonté de trois niches abritant trois autres figurines; la caisse repose sur des piliers, devant lesquels on voit d'autres statuettes; le tout a pour base une plate-forme supportée par des lions. Cette œuvre considérable, qui ne mesure pas moins de 1^m,25 de hauteur, passe pour avoir été donnée par l'empereur Charles IV (1347-1378); elle correspondrait, par son style, à un autre reliquaire, daté par une inscription, que cet empereur donna à l'église Saint-Vit de Prague; on notera que le hanchement n'y est pas encore très accentué, et que les plis des draperies demeurent assez simples; les statuettes de la base sont malheureusement de proportions un peu trop trapues.

Dans le reliquaire dit de Philippe II, la part de l'architecture est encore plus prépondérante; il se compose d'une grande plate-forme sur laquelle se dressent des pilastres réunis entre eux par des contreforts, et formant ainsi trois niches qui abritent trois statuettes posées sur des socles ornés d'émaux translucides : saint Jean-Baptiste, le Christ bénis-

sant, et saint Étienne. Le développement de l'architecture, traitée avec un soin minutieux, est ici tout à fait frappant. Le style des draperies, plus



Phot. Alinari

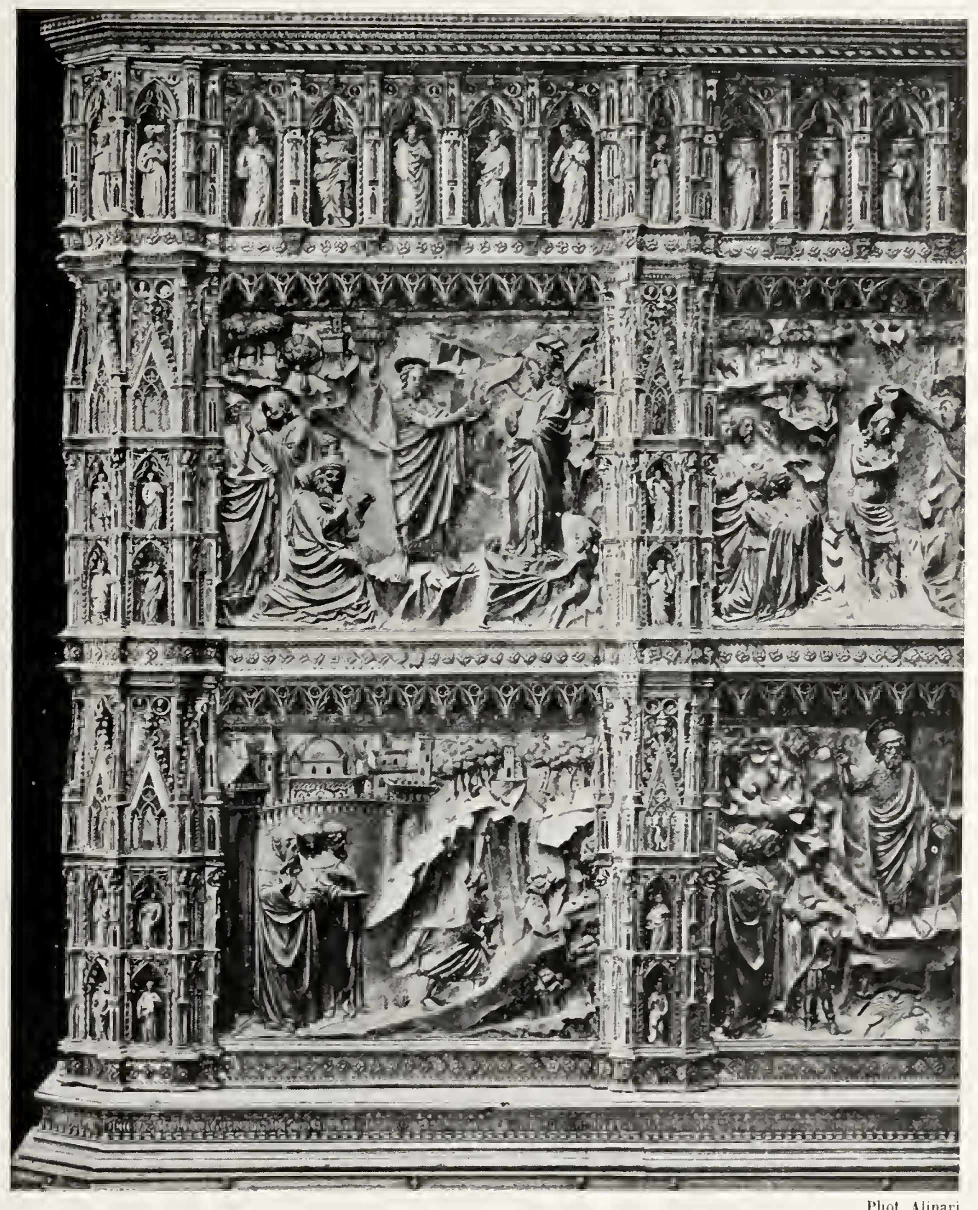
Fig. 577. — Détail du retable de Pistoia : statue de saint Jacques (1349).

compliquées que dans le reliquaire du tibia de Charlemagne, permet de supposer que cette pièce date d'une époque plus avancée du xiv[e] siècle.

Italie. — Tandis que pour l'orfèvrerie en France, en Flandre et en Allemagne, les monuments se présentent généralement anonymes et peuvent prêter à des discussions au sujet de leurs dates ou même de leur

nationalité, il n'en va pas de même pour l'Italie, où les artistes ont très souvent pris soin de signer leurs ouvrages, et où les archives ont fourni quantité de documents s'appliquant à des pièces encore existantes.

La valeur d'art de ces objets ne correspond malheureusement pas



Phot. Alinari.

Fig. 578. — Détail de l'autel du Baptistère de Florence.

toujours à la quantité de renseignements que nous avons sur eux. Il semble en effet que les orfèvres de la péninsule soient demeurés encore au xive siècle (sauf en ce qui concerne l'émaillerie, comme nous le verrons plus loin), un peu en retard sur le grand mouvement qui avait pris naissance au nord des Alpes.

Plusieurs monuments importants, exactement datés, permettent de suivre de très près les transformations de leur art. Le plus ancien est le parement d'autel de la cathédrale de Monza. Il a la forme d'un grand tableau rectangulaire; au centre on voit le Baptême du Christ, et tout autour, dans des compartiments rectangulaires, seize scènes de la vie de saint Jean-Baptiste. Les sujets, traités en bas-relief, au repoussé, sont séparés par des encadrements assez massifs, décorés d'émaux translucides; ils sont accompagnés de longues inscriptions, dont l'une apprend que l'œuvre a été exécutée de 1350 à 1357, par Borgino del Pozzo, orfèvre de Milan. On ne peut qu'être frappé, en examinant les diverses compositions, de leur manque de style et de leur peu de délicatesse, non moins que de l'aspect plat et monotone de l'ensemble; à pareille date un orfèvre français ou allemand aurait donné à une composition de ce genre une allure plus pittoresque et surtout plus architecturale. On remarquera aussi la disposition purement traditionnelle : c'est celle du paliotto de Milan, qui date du IXe siècle..

Certaines de ces observations s'appliqueraient à un autre monument analogue, le parement d'autel de Saint-Jacques de Pistoia. En parlant de l'orfèvrerie italienne du XIIIe siècle, nous avons déjà dit un mot de cet ouvrage considérable, qui fut commandé en 1287 à Andrea et Tallino di Puccio. Le retable primitif fut remanié une première fois, à partir de 1316, par un orfèvre de Pistoia, Andrea di Jacopo Ognabene, puis en 1349 par Giglio de Pise, qui y ajouta une statue de saint Jacques, puis encore durant les dernières années du XIVe siècle. Le devant d'autel lui-même, qui paraît dater du début de ce siècle, fut augmenté durant la seconde moitié du siècle, de deux grands panneaux latéraux; le côté gauche, œuvre de Pietro da Firenze, fut terminé en 1357; le côté droit, par Leonardo di Ser Giovanni, fut terminé en 1371. Tous deux sont divisés, comme le paliotto de Monza, en compartiments rectangulaires séparés par des encadrements assez massifs; mais leurs auteurs ont fait preuve de plus d'habileté que Borgino del Pozzo; les scènes de la Genèse, par Pietro da Firenze, témoignent de connaissances anatomiques très réelles, et d'un souci particulier du paysage; pourtant elles sont d'un art moins complet et moins sûr que les sujets de la vie de saint Jacques, par Leonardo, qui a fait preuve d'une grande habileté dans le groupement, et d'un sentiment très juste du geste et des attitudes.

Ces qualités s'affirment encore davantage dans l'autel du Baptistère de Florence, conservé aujourd'hui au musée de l'Œuvre du Dôme. Ce monument célèbre, un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie italienne, n'est d'ailleurs pas homogène dans toutes ses parties, et nous n'avons à citer ici que quelques-unes d'entre elles. Il fut commandé en 1366 à Betto di Geri et Leonardo di Ser Cristofano; ce dernier se retira dès 1367, et le travail fut

interrompu jusqu'en 1377. A cette date trois orfèvres y collaboraient : Betto di Geri, Cristofano di Paolo et Michele del Monte ; à partir de 1387 Cristofano demeura seul, et en 1402 quatre des compartiments de l'autel étaient exécutés. Le parement d'autel, bien que très incomplet ainsi, paraît avoir été laissé de côté jusqu'en 1477, date à laquelle il fut achevé par six des artistes les plus célèbres du temps, dont Andrea del Verrocchio et Antonio del Pollaiulo ; la statuette centrale, par Michelozzo, avait été exécutée en 1451. Nous n'avons pas à étudier ici ces derniers morceaux ; mais ceux de la fin du xive siècle méritent un examen attentif, car ils témoignent d'un progrès considérable sur l'autel de Pistoia ; les compositions se sont simplifiées et éclaircies, les expressions des visages se sont variées, les gestes sont devenus précis, et la perspective exacte ; on sent que les orfèvres n'auront plus de très grands progrès à réaliser pour se trouver en possession de tous leurs moyens.

Dans ces diverses pièces, — sauf quelques parties de la dernière, — le rôle de l'architecture demeure presque nul ; et l'on serait tenté de croire que les orfèvres italiens n'ont pas subi les mêmes tendances que leurs confrères d'au delà des Alpes. Il n'en est rien cependant, et plusieurs objets importants pourraient servir à le prouver. L'un des plus connus est le reliquaire de saint Dominique, conservé à Bologne ; il se compose d'une double terrasse, décorée d'émaux translucides et de statuettes, sur laquelle se dresse une tige formée par une construction gothique dont les arcatures abritent des prophètes et des sibylles ; au-dessus, un bouquet de feuillages soutient le reliquaire, constitué par un autre édifice, couronné par la figure du saint ; l'auteur, nommé Jacopo di Roseto, y a fait preuve d'une certaine gaucherie et d'un amour exagéré de la complication. Ces défauts sont beaucoup moins sensibles dans une autre grande pièce, en argent doré, connue sous le nom d'arbre de Lucignano ; une base polylobée y supporte une sorte de tour gothique, que surmonte un grand arbre à douze branches très stylisées ; mais cette pièce, plusieurs fois remaniée, n'a été terminée que dans la seconde moitié du xve siècle. On constatera une recherche plus grande de réalisme dans la rose d'or offerte à la cathédrale de Bâle par le pape Clément V († 1314), qui est conservée au Musée de Cluny.

Ces roses d'or, que le pape envoyait en cadeau le troisième dimanche avant Pâques, le dimanche de *Lætare*, ont presque toutes disparu ; du moins leur fabrication a fait conserver dans les comptes la mention des artistes auxquels elles étaient commandées. Les archives pontificales ont ainsi livré les noms de plusieurs orfèvres qui paraissent avoir joui d'une réputation considérable. L'un des plus connus, grâce aux recherches de M. Milanesi et de M. Müntz, est Giovanni di Bartolo, de Sienne, qui vécut à la cour des papes d'Avignon durant les règnes d'Urbain V, de Gré-

goire XI et de l'antipape Clément VII. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur les artistes siennois en parlant de l'émaillerie translucide.

A côté de l'usage du décor architectural, la tendance vers l'emploi de la ronde bosse se manifeste également; mais elle paraît moins accentuée que dans les pays du Nord, et un peu plus tardive; elle devait, il est vrai, produire au xve siècle des pièces d'une rare beauté, ce qui ne saurait surprendre, quand on songe que la plupart des sculpteurs débutèrent alors dans les ateliers d'orfèvres. Pour le xive siècle, l'une des œuvres les plus caractéristiques est le reliquaire de la Flagellation, conservé au trésor de Saint-Marc de Venise; il fut exécuté en 1375, et témoigne, par son réalisme, des rapports étroits qui unissaient alors l'art vénitien et l'art allemand. On doit sans doute attribuer à une date plus récente la statuette de saint Jean-Baptiste du trésor de Monza; le Précurseur y est représenté debout, vêtu d'une courte robe en poil de chameau, et portant dans la main gauche un agneau de dimensions singulièrement exiguës. L'habileté avec laquelle les nus y sont traités permet de supposer que cette curieuse figure, probablement milanaise, n'est pas antérieure aux dernières années du xive siècle; on pourrait même être tenté de l'attribuer au début du xve.

Angleterre. — D'assez nombreux documents prouvent qu'en Angleterre, durant le xive siècle, l'orfèvrerie avait pris un grand développement. Plusieurs noms d'artistes ont été conservés, et l'on voit qu'à Londres on fabriquait couramment des pièces rehaussées d'émaux. Cette preuve de la prospérité anglaise n'a rien qui doive surprendre, car elle s'explique aisément par les conquêtes d'Édouard III et le butin considérable que ce monarque fit en France. Malheureusement l'histoire des arts industriels en Angleterre n'a pas encore été sérieusement étudiée, et peu d'objets de cette époque sont connus. Nous signalerons un couvercle de coupe en argent doré, conservé au collège de All Souls, à Oxford, qui est orné d'émaux champlevés; la coupe de la corporation de King's Lynn, à Norfolk, en argent doré, relevée d'émaux translucides. Une autre coupe, conservée à Pembroke College, Cambridge, passait autrefois pour avoir été donnée par Marie de Valence, comtesse de Pembroke, en 1347; mais elle ne date que du xve siècle.

Espagne. — Pour l'orfèvrerie espagnole de cette époque, on peut citer des monuments d'une importance beaucoup plus considérable, sinon d'un art plus raffiné. La cathédrale de Vich (Catalogne) possède une couverture d'évangéliaire, en argent doré, qui donne une idée exacte de ce que pouvaient produire à cette date les artistes de la péninsule. Sur l'une des faces on voit le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, et

sur l'autre, le Christ debout entre deux Apôtres dont les attributs ont disparu; ces figures, exécutées au repoussé, sont d'une sauvagerie caractéristique. Un calice de la cathédrale de Tolède, également en argent doré, offre au contraire une réelle valeur d'art; sa coupe est unie, mais sur le pied, formé de trois rangs de feuilles disposées en écailles, sont gravés les douze Apôtres et des anges à mi-corps. L'influence française se manifeste clairement dans cet intéressant objet, et il n'y a pas lieu d'en être surpris, vu que les documents attestent la présence en Espagne de plusieurs orfèvres de notre pays, comme ce Fernay le Français qui vers 1378 exécutait une croix à Oviedo; et l'on sait que durant le premier tiers du XIVe siècle la Navarre eut pour souverains les fils de Philippe le Bel.

De toutes les pièces espagnoles de cette époque, la plus considérable est le retable de la cathédrale de Gerona (Catalogne). Entièrement exécuté au repoussé, il ne comprend pas moins de vingt-six compartiments, encadrés de pilastres et surmontés de gables; on y voit des scènes de la vie du Christ, et, au bas, la Vierge avec des saints; au sommet trois dais abritent les figures de la Vierge et de deux saints; une inscription nomme l'auteur, Pierre Bernec, de Valence. Ce monument d'un aspect très somptueux, que l'on a encore compliqué en y intercalant trois couvertures d'évangéliaires, mériterait de faire l'objet d'une publication détaillée.

L'Émaillerie.

Si l'on constate, en étudiant l'histoire de l'orfèvrerie, que la transition du XIIIe au XIVe siècle s'est faite d'une façon insensible, la seconde époque se bornant à développer et à accentuer les tendances générales adoptées par la première, il n'en va pas de même pour l'émaillerie. Ce n'est pas à dire, toutefois, que l'art de l'émail champlevé ait disparu avec le XIIIe siècle, car nous allons voir qu'il a produit au début de l'âge suivant quelques-uns de ses monuments les plus parfaits; mais il a été supplanté bientôt par une technique nouvelle, d'une délicatesse et d'une somptuosité plus grandes, l'émaillerie translucide sur relief.

Vers la fin du XIIIe siècle et le début du XIVe les émailleurs limousins, las sans doute des formules et des procédés qu'ils avaient exploités pendant un siècle et demi, semblent avoir voulu renouveler leur art, en adoptant une manière qui leur permît de créer des pièces d'un aspect moins sévère et d'une exécution plus fine. C'est ainsi qu'ils furent amenés à renoncer à l'emploi des figures et des têtes en relief, et à traiter les figures ou les ornements par la seule gravure, en indiquant les traits par des incrustations d'émail, et en réservant les figures qui se détachent sur un fond d'émail uni. S'il fallait désigner par un nom spécial cette technique

nouvelle, le nom d'*émail de niellure* pourrait la définir assez exactement; car les émaux limousins du XIVe siècle ne sont, en réalité, que des nielles en couleurs, où le noir serait remplacé par du bleu et du rouge.

Cette technique ne semble pas, d'ailleurs, avoir eu un très grand succès, et les émaux champlevés du XIVe siècle paraissent aussi rares que ceux du siècle précédent sont nombreux. Faut-il voir là une conséquence de la très grande production du XIIIe siècle, et supposer que les églises et les seigneurs commençaient à se détourner d'une fabrication que son abondance même aurait en quelque sorte discréditée? Ou faut-il supposer que l'émaillerie translucide, dès ses débuts, porta le coup de grâce à l'émaillerie champlevée? Les deux hypothèses semblent également vraisemblables, et suffisent, en tous cas, à expliquer un changement dans le goût public dont les monuments fournissent des preuves irrécusables.

S'il subsiste peu de pièces du XIVe siècle, du moins celles qui sont parvenues jusqu'à nous offrent presque toutes une valeur d'art indéniable, comme le prouvent notamment le mors de chape et la petite châsse que possède le Musée de Cluny. L'une d'entre elles peut même compter parmi les chefs-d'œuvre de l'émaillerie médiévale : le célèbre coffret de mariage, conservé au Louvre, fournit en effet une preuve singulière du degré d'habileté qu'avaient alors atteint les artisans français. Au couvercle, deux couples se tiennent debout. Dans l'un, un jeune homme portant un faucon sur sa main droite, appuie le bras gauche sur l'épaule d'une jeune femme, coiffée d'un voile et vêtue d'un surcot; ce surcot, dépourvu de manches et fendu sur les côtés, est celui que les élégantes commencèrent à porter sous le règne de Philippe le Bel. Dans l'autre groupe, le jeune homme lève le bras gauche, comme pour prendre le ciel à témoin, tandis que la jeune femme, qui appuie sa tête sur sa main droite, tient de la main gauche un anneau. Le fond est couvert par quatre rangs de médaillons quadrilobés, dont les uns renferment des animaux fantastiques, et les autres des écus armoriés. Sur le bord retombant du couvercle se déroule une longue inscription, en lettres capitales :

DOSSE DAME IE VOS AYM LEALMANT;
POR DIE VOS PRI QUE NE MOBBLIE MIA;
VET SI MON CORS A VOS COMANDEMANT
SANS MAUUESTE ET SANS NULLE FOLIA.

Sur les côtés du couvercle, d'autres écussons armoriés sont accompagnés de monstres fantastiques. Toutes les figures, réservées et dorées, sont niellées d'émail, et se détachent sur un fond d'émail bleu. Il semblerait que les trois armoiries, dont ce coffret est orné, devraient permettre d'en reconstituer l'histoire; mais malheureusement il n'en est rien. S'il

est facile, en effet, d'y reconnaître les armoiries de France et d'Angleterre, le troisième écu, « d'or à la croix d'azur vairée d'or », n'a pas encore été identifié. Au surplus, il est permis de se demander s'il faut attacher une très grande importance aux armoiries que portent tant d'objets limousins; celui-ci, en tous cas, avec son inscription d'un caractère banal et impersonnel, ne paraît pas avoir été fabriqué pour un couple princier, et nous serions tenté de croire que c'est seulement pour donner à leurs œuvres un certain cachet d'élégance et de distinction, que les émailleurs y ont prodigué les blasons des maisons royales.

Les autres pièces de la même époque que l'on pourrait signaler ne

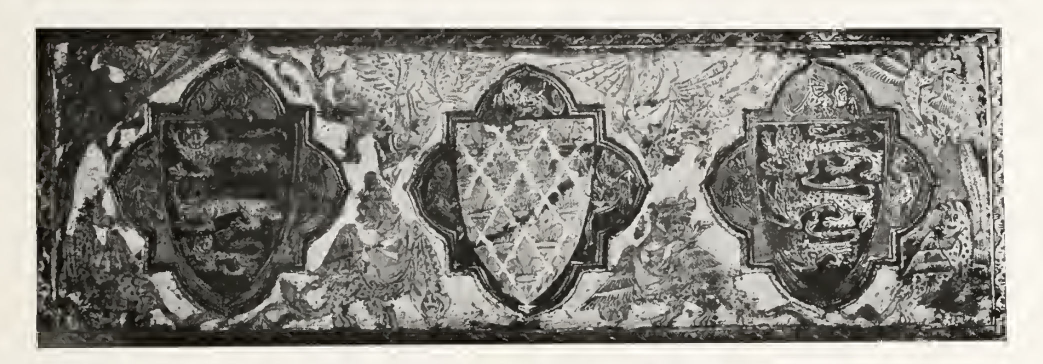


Fig. 579. — Face antérieure d'un coffret.
(Musée du Louvre.)

présentent malheureusement pas une importance aussi considérable. L'une des plus charmantes est une pyxide ronde, qui fait partie de la collection de Mme la marquise Arconati-Visconti; à son pourtour sont représentés, debout sous des arcatures et se détachant sur un fond d'émail alternativement rouge et bleu, les douze Apôtres; le couvercle est décoré, intérieurement et extérieurement, d'animaux fantastiques. Deux pyxides analogues (dont l'une très restaurée) appartiennent au Victoria-and-Albert Museum. D'un art un peu différent est une boîte aux saintes huiles, qui appartient à M. Piet-Lataudrie; le décor, formé de plaques émaillées à figures ou à ornements réservés, y est divisé par des contreforts saillants, en cuivre doré. Le style particulier de ces objets permettrait de douter de leur origine limousine, et on pourrait attribuer certains d'entre eux à des ateliers autres que ceux de notre pays. Tel est le cas, notamment, d'une très belle croix, qui est entrée au Musée de l'Ermitage avec la collection Basilewsky. On y voit, au sommet, le Christ de Majesté; aux bras, la Vierge et saint Jean; au bas, la Résurrection des morts; sur la tige, deux anges portent des instruments de la Passion, et deux autres sonnent de la trompette; aux extrémités des bras sont placés les quatre Évangélistes. Tous ces sujets religieux sont mêlés à des animaux fantastiques. Quelques détails de l'iconographie semblent un peu en dehors des

habitudes limousines, et l'on comprend que M. Émile Molinier (*l'Orfèvrerie du* v^e^ *à la fin du* xve *siècle*, p. 218) ait voulu attribuer cette pièce, d'une exécution d'ailleurs remarquable, à quelque autre centre artistique; toutefois l'on ne saurait y méconnaître, à défaut d'une main française, un art fortement influencé par celui de notre pays. C'est là une des premières difficultés que l'on rencontre en étudiant l'émaillerie du xive siècle : nous aurons bientôt à en signaler d'autres, plus graves encore.

La France, en effet, n'a pas été le seul pays qui ait produit, au xive siècle, des émaux champlevés. Il en existe qui sont sûrement originaires d'Italie, d'Allemagne, d'Espagne et d'Angleterre, sans toutefois qu'aucune de ces contrées ait pu rivaliser avec Limoges.

Les orfèvres italiens, qui devaient pousser l'émaillerie translucide à un très haut degré de perfection, n'ont pas dédaigné l'émail champlevé, qu'ils ont même souvent mêlé, sur une même pièce, à l'émail translucide. L'une des meilleures preuves que l'on en puisse citer est un coffret conservé au Musée de Cluny; l'on y voit, aux deux faces principales, saint Michel, sainte Claire, saint Martin, la Vierge et saint Clément; ces figures, réservées et niellées, se détachent sur un fond d'émail bleu, semé d'étoiles; leur style diffère notablement de celui des pièces limousines. Comme autres exemples d'émaux champlevés italiens, on pourrait citer une navette conservée au Musée de Cluny, et plusieurs disques, représentant des saints vus à mi-corps, que possède le Musée du Louvre; ils sortent très probablement d'ateliers toscans.

L'Allemagne, qui avait fabriqué au xiie et au xiiie siècle tant d'émaux sur cuivre, champlevés et cloisonnés, ne renonça pas, au xive siècle, à une technique dont elle avait su tirer si habilement profit. Seulement il semble que le centre de l'art de l'émaillerie ait été alors, non plus aux bords du Rhin, mais aux rives du Danube. M. Otto von Falke a proposé en effet, et non sans raison, d'attribuer aux orfèvres viennois un certain nombre de pièces comme les ciboires de Klosterneuburg, du musée de Cologne, de la collection Von Oppenheim, le reliquaire du Musée Kestner à Hanovre. On sait en effet que ce sont des Viennois qui ont réparé et complété, de 1322 à 1329, le célèbre retable de Klosterneuburg, en émail champlevé, exécuté par Nicolas de Verdun en 1181.

L'Espagne a produit vers la même époque des émaux dont les personnages, réservés et gravés assez grossièrement, se détachent sur un fond rouge ou bleu, de couleur très vive. Le style un peu rude de ces pièces, où figurent parfois un vert sombre et un blanc, leur donne un aspect assez particulier, comme on peut en juger d'après certains ciboires, tel que celui du Musée de Cluny, ou la belle croix conservée au trésor de la cathédrale de Gerona.

L'Angleterre aussi paraît avoir pratiqué au xive siècle l'émaillerie

champlevée : cette technique y a même subsisté jusqu'au XV[e] siècle, comme le prouvent deux médaillons conservés à l'abbaye de Sainte-Marie de Warden. Mais on manque, sur ce point, de renseignements précis.

Sans doute l'émaillerie champlevée a produit au XIV[e] siècle, comme on vient de le voir, des œuvres intéressantes. Toutefois on ne saurait nier qu'elle ne fût, à ce moment, abandonnée par la mode. Elle se survivait, en quelque sorte, et ne faisait que prolonger un procédé décoratif qui avait atteint son apogée dès le XII[e] siècle en Allemagne, et au XIII[e] siècle en France. Aussi ne tarda-t-elle pas à décliner, pour être remplacée par l'émaillerie translucide sur relief.

Dans les textes anciens, cette dernière a été désignée sous plusieurs noms, ce qui a occasionné jadis, dans les travaux archéologiques, quelque confusion. Mais les termes d'*émaux de plite*, d'*oplite*, d'*applique*, de *basse taille*, s'appliquent tous à une seule et même technique, dont l'explication est facile. L'orfèvre commençait par ciseler, sur une plaque d'argent ou d'or, le sujet à représenter; puis il recouvrait d'émail toutes les parties qu'il voulait colorer; le modelé était obtenu par la profondeur plus ou moins grande de la ciselure. Pour faire mieux adhérer l'émail dans les fonds, il le guillochait, ou y gravait, au burin, des traits plus ou moins serrés. La transparence des couleurs dépendait en grande partie de la pureté du métal employé : on sait en effet que sur le cuivre presque tous les émaux deviennent opaques.

On a cherché à déterminer quel pouvait être le motif qui avait fait naître, puis se développer si rapidement, cette nouvelle technique. Il semble bien qu'il faille le chercher dans le développement du luxe, qui a rendu, au XIV[e] siècle, l'emploi de l'argent beaucoup plus fréquent. Les orfèvres voulaient sans doute rehausser d'émail les pièces en métaux précieux, comme on l'avait fait auparavant pour les pièces en cuivre doré : et ils constatèrent que l'émail prenait, sur l'argent et sur l'or, une pureté et un éclat incomparables.

Il est plus difficile de savoir quel est le pays où cette technique nouvelle fut appliquée d'abord. Le rédacteur de l'inventaire du trésor du Saint-Siège en 1295 mentionne des *esmalta clara*, qui semblent bien être des émaux translucides. Mais faut-il identifier ces esmalta clara avec les « *émaux de Paris* » mentionnés dans le même document? c'est ce que l'on ne saurait affirmer. En tout cas c'est en Italie que l'on trouve les premiers émaux de ce genre, plus anciens de quarante ans que ceux dont l'origine française est certaine.

ITALIE. — Vasari raconte qu'en 1286 Giovanni Pisano fit pour le maître-autel de la cathédrale d'Arezzo un retable en marbre, orné de mo-

saïque et d'émaux sur argent. Et bien que le monument ait disparu, nous pouvons accepter la tradition, car il existe un objet qui prouve que l'émaillerie translucide était, à cette date, pratiquée en Italie. Le couvent d'Assise possède en effet un calice, décoré suivant le procédé nouveau, dont deux inscriptions gravées sur le fût nous font connaître la date et l'orgine exactes. La première, *Nicholaus papa quartus*, établit que la donation eut lieu entre 1288 et 1292; et la seconde, *Guccius Manaie... de Senis fecit*, montre que la pièce sort de l'atelier d'un orfèvre siennois, nommé Guccio. La disposition du décor est celle que l'on retrouvera bientôt sur tous les calices siennois du XIVe siècle : le pied, découpé en lobes, est divisé par un cordonnet en plusieurs compartiments qui sont remplis, soit par des feuillages ciselés en relief, soit par de petites plaques émaillées; le nœud sphérique, légèrement aplati, et la base de la coupe, sont également ornés de plaques émaillées. Les figures, réservées et niellées, se détachent sur un fond d'émail bleu; et on notera que ce parti pris (qui rappelle celui des émaux champlevés du XIVe siècle) est commun à toutes les pièces les plus anciennes; car bientôt les orfèvres en viendront à couvrir d'émail les vêtements des personnages et même les rinceaux ou les ornements.

Il semble d'ailleurs que les pièces à figures réservées et niellées soient relativement assez rares. Parmi les plus curieuses, il faut signaler les plaques qui ornent une croix appartenant à M. Martin Le Roy. Elles représentent les Évangélistes et des scènes de la Vie du Christ; les deux plus grandes montrent le Baiser de Judas et le Christ de Majesté. Le dessin et les types des personnages ont un caractère siennois très accusé. Il est curieux de constater que la croix sur laquelle ces plaques sont fixées n'est point de fabrication italienne; elle porte, en effet, le poinçon de Barcelone, et prouve, (comme diverses autres pièces analogues) que les orfèvres espagnols du XIVe siècle ne craignaient pas de monter sur leurs propres ouvrages des émaux italiens, rendant ainsi hommage au talent de leurs rivaux d'outre-mer.

Les plaques que porte cette croix doivent dater du second quart du XIVe siècle; car il paraîtrait que dès 1350 environ les orfèvres siennois eurent pour principe de recouvrir entièrement d'émail les draperies de leurs figures, de même que les feuillages ou les ornements. C'est du moins ce que l'on constate dans les ouvrages pour lesquels nous avons des dates précises, notamment sur un reliquaire daté de 1351, qui est conservé au Musée de Cluny. Et heureusement ces ouvrages sont assez nombreux : grâce d'une part aux textes publiés par M. Gaetano Milanesi, on a des renseignements sur beaucoup d'orfèvres siennois; et d'autre part les artistes toscans, moins modestes que ceux de notre pays, ont pris soin de signer presque toutes les pièces importantes qui sortaient de leurs ateliers : de sorte que l'histoire de l'émaillerie italienne est relativement très bien connue.

L'un des plus anciens orfèvres dont les œuvres soient conservées est Andrea Arditi, de Florence. Un vieil inventaire du trésor de l'église Santa Reparata de Florence mentionne deux calices émaillés, signés par lui, dont l'un était daté de 1331. Il avait également fait pour l'église de San Miniato, en 1338, une croix en argent. Ces ouvrages ont disparu, mais il en subsiste plusieurs autres. Le plus connu est le buste de San Zanobi, conservé à la cathédrale de Florence, qui ne fait pas grand honneur aux talents d'Arditi en tant que sculpteur; on peut lui préférer un calice, qui a fait partie des collections Debruge-Dumesnil, Soltykoff et Spitzer, et qui est signé « Andreas Arditi de Florentia me fecit » ; on y remarque l'emploi simultané d'émaux champlevés et d'émaux translucides, qui semble avoir été de règle en Italie durant tout le xive siècle.

Nous ne saurions mentionner ici toutes les pièces d'orfèvrerie où figurent des émaux translucides, et force nous est de passer sous silence des œuvres comme l'autel de Monza ou celui de Pistoia, que nous avons déjà mentionnées plus haut, pour nous attacher spécialement à celles dont l'émaillerie constitue le décor principal.

L'une des plus anciennes est le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse, qui a été donné au Musée du Louvre par Mme Spitzer. Il se compose d'un cylindre en cristal, supporté par une base en argent doré, serti dans des contreforts émaillés, et surmonté d'une main bénissant, dont l'un des doigts est orné d'une bague. Sur la manche on voit les armoiries d'Aragon et d'Anjou; à la base, qui a été refaite un peu plus tard, se trouvent celles d'Aragon, de Castille et de Léon. L'histoire de ce reliquaire est bien connue, grâce à des documents découverts par M. Bertaux aux archives de Naples. Il porte sur la manche les armoiries de Sancia d'Aragon, seconde femme de Robert d'Anjou, roi de Naples. Or on sait que le roi Robert fit faire en 1338 un écrin en cuir pour abriter un reliquaire du bras de saint Louis de Toulouse, et d'autres textes prouvent que ce reliquaire avait dû être fabriqué en 1337. Il appartint plus tard à la reine Léonor, femme de Ferdinand IV de Castille et d'Aragon, qui y fit mettre une base neuve, à ses armes, et le donna au couvent de Medina del Campo, en Castille, qu'elle fonda en 1418, et où il demeura jusqu'à son acquisition par M. Spitzer.

De la même époque date l'un des monuments les plus célèbres de l'émaillerie italienne, le reliquaire du corporal de Bolsena, conservé à Orvieto. On sait à quelle occasion fut exécutée cet objet somptueux, qui mesure 1m,80 de hauteur : un prêtre de Bolsena ayant douté de la présence réelle du Christ dans l'hostie, au moment de la consécration, des gouttes de sang auraient jailli de l'hostie sur le corporal; ce linge, par ordre du pape Urbain IV, fut transporté à la cathédrale d'Orvieto. Le reliquaire qui l'abrite a la forme d'un tableau rectangulaire, dressé

sur une base moulurée, ornée de statuettes en ronde bosse; il est divisé en compartiments par des pilastres que terminent des clochetons, et surmonté de trois gables que couronnent une croix et des figurines. Chacune des faces est divisée en douze rectangles, où sont représentés en émaux translucides, d'un côté l'histoire du miracle de Bolsena, et de l'autre des scènes de la Passion. Une inscription apprend que cet ouvrage remarquable fut exécuté en 1338 « per magistrum Ugholinum et socios, aurifices de Senis ». Cet Ugholino figure dans plusieurs documents d'archives, qui montrent qu'il jouissait d'une grande réputation; en 1357, par exemple, il est choisi comme arbitre dans un différend entre la commune de Pistoia et un orfèvre de Florence. Il avait deux frères, Luca et Domenico, également orfèvres à Sienne, qui vivaient encore en 1361. Peut-être l'aidèrent-ils pour le reliquaire du corporal; cependant on sait que Ugholino ne les eut pas pour collaborateurs quand il exécuta une autre œuvre importante qui nous a été conservée, le reliquaire dit de saint Juvénal. Cette pièce, qui renferme la tête de saint Savin, se compose d'un édifice hexagonal, supporté par des colonnettes, et abritant, à l'étage inférieur, une statuette de la Vierge, dans le haut, celle de saint Juvénal, évêque de Narni au XIIIe siècle. Autour du piédestal de la Vierge se déroule cette inscription : *Ugholinus et Vira de Senis facierunt* (sic) *istum tabernaculum*. Les proportions élégantes et l'heureuse disposition de ce reliquaire en font une des œuvres les plus remarquables de l'orfèvrerie siennoise.

On a parfois attribué à Ugholino un très joli objet, de petites dimensions, que possède le Musée Poldi-Pezzoli à Milan. C'est une coupe en cristal de roche, montée en argent doré et émaillé. Des sujets civils la décorent, empruntés sans doute à la légende de Tristan et Iseult. Les personnages, dont les nus sont réservés et dorés, s'y détachent sur un fond quadrillé, émaillé de bleu. Sous le pied et sous le couvercle, est frappé un poinçon composé de trois majuscules gothiques : A.S.M.

De la même époque, ou approximativement, datent deux pièces plus considérables. La plus ancienne est un phylactère qui provient de l'abbaye cistercienne de San Galgano, près de Sienne. Elle affecte la forme d'un tableau à deux faces, surmonté d'un gable aigu, et monté sur un pied à tige hexagonale, muni d'un nœud; chacune des faces est percée d'une série de cases à reliques de forme circulaire, recouvertes par des lentilles en cristal; entre ces ouvertures sont rapportés des losanges en argent décorés de têtes d'anges émaillées. Au bas de chacune des deux faces, se déroulent des scènes de la vie de San Galgano, en émaux translucides. Ce bel objet, qui a figuré à l'Exposition de Sienne en 1904, est actuellement conservé à Frosini, dans la villa du marquis Nicolini.

La seconde pièce, d'un art assez différent, est le reliquaire de saint

Georges, conservé au trésor de Saint-Marc de Venise ; il a la forme d'un tronc de cône renversé, et est orné non seulement de plaques émaillées,



Phot. Alinari.

Fig. 580. — Reliquaire du Corporal de Bolsène. (Cathédrale d'Orvieto. 1338).

mais de branches et de feuillages en relief, décor réaliste qui rappelle celui de certaines pièces allemandes.

Pour la fin du xive siècle, il faudrait signaler le reliquaire du chef de saint Dominique, conservé à Bologne, et aussi des objets moins précieux,

que les ateliers siennois semblent avoir fabriqués en grand nombre, notamment des calices. Ces derniers, d'une forme assez simple, sont tous décorés, suivant une règle presque invariable, de feuillages exécutés au repoussé, et de plaques émaillées, serties au pied, au nœud, au bas de la coupe. Plusieurs d'entre eux sont signés et datés, ce qui permet de constater que l'art des orfèvres siennois évoluait assez lentement. M. Auguste Picard en possède un, qui est signé « Matteus Ambrosii de Senis me fecit »; cet artiste, qui était aussi sculpteur, exécuta en 1384 une statue en marbre pour la chapelle del Campo, à Sienne. D'autres calices, tout à fait analogues, sont conservés à Bologne, à Nocera Umbra, à Montefiascone, à Pistoia; ce dernier est daté de 1384 et porte la signature de « Andreas Petri Braccini ».



Phot. Musée de Copenhague.

Fig. 581. — Patène (1333). (Musée de Copenhague.)

Vers la fin du xive siècle commence la décadence de l'émaillerie translucide en Italie; on n'y trouve plus de pièces vraiment belles, bien que les orfèvres aient tardé à abandonner un procédé avec lequel ils avaient exécuté, à l'époque gothique, quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre.

France. — Grâce à de nombreuses pièces signées, et grâce aux documents d'archives, il est facile de retracer l'histoire de l'émaillerie translucide en Italie. Mais il n'en va malheureusement pas de même pour la France; car d'une part les textes publiés (notamment par Labarte et par Gay) ne nous apprennent pas grand'chose de précis, et d'autre part nous ne connaissons aucun objet signé. Il faut donc se contenter des indications que peut fournir le style des monuments conservés, indications trop souvent incertaines, vu que l'art français a rayonné au xive siècle dans une grande partie de l'Europe, et qu'il est très difficile parfois d'affirmer que telle pièce a été certainement fabriquée dans tel ou tel pays.

La plus ancienne date que l'on ait encore relevée est celle de 1333, que porte la patène conservée au musée de Copenhague. Cet objet remarquable, qui provient de l'église Sainte-Marie d'Elsenör, est malheureu-

sement presque entièrement désémaillé; mais le style des figures et la technique de la gravure suffisent pour établir son origine française. Au centre on voit le Christ de Majesté, assis sur un trône à haut dossier; autour de lui, dans des compartiments trilobés, sont disposés saint Pierre, saint Paul et les attributs des quatre Évangélistes; une longue inscription religieuse se déroule sur le bord, où est gravée en creux la date 1333. Les fonds sont, ou bien couverts de stries très fines, disposées irrégulièrement, ou décorés d'un quadrillage semé de quatrefeuilles : c'est ainsi que sont gravés les fonds de presque toutes les pièces qui paraissent sûrement françaises.



Phot. Musée de Copenhague

FIG. 582. — Burette.
(Musée de Copenhague).

De peu d'années postérieures est un pied-fort émaillé, conservé au British Museum, d'une monnaie de Philippe VI, roi de France. Cette pièce en argent reproduit un lion d'or dont la frappe n'eut lieu qu'en 1338-1339. L'orfèvre a reciselé la pièce et a couvert les fonds de rouge, de bleu, de vert et de noir; il n'a pas émaillé les reliefs, sauf le manteau du roi, qui est figuré assis sur un trône, et les pieds posés sur un lion.

Du même moment date une pièce beaucoup plus caractéristique, la célèbre Vierge donnée à Saint-Denis en 1339 par la reine Jeanne d'Évreux, et conservée au Louvre. Nous avons mentionné plus haut cette œuvre admirable, en traitant de l'orfèvrerie; mais il nous faut maintenant examiner spécialement sa base, qui présente pour l'émaillerie un très grand intérêt. Le socle de la statuette est décoré en effet de quatorze plaques d'argent émaillées, sur lesquelles sont représentées huit scènes du cycle de l'enfance du Christ (Annonciation, Visitation, Nativité, Annonciation aux bergers, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents), et six scènes du cycle de la Passion (Résurrection de Lazare, Baiser de Judas, Portement de croix, Cruci-

fixion, Résurrection, Descente aux limbes). Les personnages, gravés et réservés, se détachent sur un fond d'émail bleu, semé de fleurettes réservées et ponctuées de rouge; ce fond est strié irrégulièrement au burin, comme à la patène d'Elsenör. On remarquera que dans ce reliquaire somptueux, — qui a dû être exécuté peu avant 1339 s'il n'a pas été commandé spécialement par la reine pour être donné à Saint-Denis, — l'orfèvre s'en est tenu au plus ancien procédé de l'émaillerie translucide, et n'a pas recouvert d'émail les draperies des figures. A pareille date cette technique avait déjà été abandonnée par les Siennois, et il semblerait par conséquent que la France ait été alors en retard sur l'Italie dans la pratique de l'émaillerie translucide.



Phot Hermann.

Fig. 585. — Autel portatif.
(Collection du comte Wolff-Metternich.)

Avec la Vierge du Louvre se trouve malheureusement close la liste des pièces françaises exactement datées; et il devient malaisé d'établir un ordre chronologique parmi celles qui restent à signaler. On serait tenté toutefois de considérer comme anciennes celles où persiste la technique des figures réservées et gravées; aussi citerons-nous d'abord un petit autel portatif du Musée Poldi-Pezzoli, à Milan, dont les volets présentent les deux procédés : à l'extérieur les figures sont réservées et gravées, tandis qu'à l'intérieur elles sont émaillées. Les ateliers français paraissent avoir fabriqué en assez grand nombre ces petits autels, dont la vogue fut sans doute contemporaine de celle des objets analogues en ivoire.

Dans la plupart des autres pièces, les sujets ont été presque entièrement couverts d'émail. L'une des plus curieuses est une burette, conservée au musée de Copenhague, et qui provient de l'église Sainte-Marie d'Elsenör, où elle accompagnait la patène citée plus haut, et un calice. M. von Falke a constaté qu'elle porte le poinçon fleurdelisé des orfèvres parisiens. L'origine française est également certaine pour un cor en ivoire, garni de bandes émaillées, que possède le trésor de l'église Saint-

Servais de Maëstricht; les sujets, qui ont trait à la chasse, sont accompagnés de légendes en français.

Malheureusement des indications aussi utiles font presque toujours défaut, et on en sera réduit trop souvent à des hypothèses plus ou moins vraisemblables, tant que l'émaillerie translucide n'aura pas fait l'objet d'un travail critique et détaillé. Il semble cependant que l'on doive considérer comme françaises toute une série de pièces dont voici seulement les principales. D'abord plusieurs autels portatifs, analogues à celui du Musée Poldi-Pezzoli, qui sont tous formés d'une niche centrale abritant une statuette en ronde bosse, et fermée par des volets émaillés. Les plus intéressants sont ceux de la collection du comte Wolff-Metternich, dont la statuette centrale rappelle un peu la Vierge de Jeanne d'Évreux, et qui a appartenu, au xve siècle, à un évêque de Lisieux; celui du Victoria-and-Albert Museum (incomplet, et remonté au xve siècle), dont les trois plaques reproduisent le revers du précédent; celui de la cathédrale de Séville.

Il faut également attribuer à des ateliers français des pièces moins importantes, et qui ont dû jadis être assez nombreuses, comme le petit reliquaire de la Sainte Épine, conservé au British Museum, le petit triptyque de la Reiche Kapelle à Munich, ou celui de la cathédrale de Namur. Mais on ne saurait se montrer aussi affirmatif au sujet de divers autres monuments, dont quelques-uns offrent une réelle valeur d'art; tels seraient notamment le reliquaire à volets émaillés, de la collection de M. Victor Silvy, qui provient de la collection des comtes Bathyany; ou le calice et la patène du musée de Sigmaringen, où l'on trouve un singulier mélange d'influences siennoises et françaises. D'autre part on constate que les Limousins ont certainement fabriqué des émaux translucides, témoin ceux qui garnissent la mitre du chef de saint Martin, conservée dans l'église de Soudeilles (Corrèze). Ces derniers, toutefois, simplement décorés d'oiseaux inscrits dans des quatrefeuilles, ne sauraient être comparés à ceux du dernier objet, capital il est vrai, qui reste à signaler, la coupe en or du British Museum.

Cette pièce somptueuse, qui fut donnée à Charles VI par le duc de Berry en 1391, et qui a appartenu successivement à la couronne d'Angleterre, à un duc de Frias, au couvent de Medina de Pomar et au baron Pichon, est un peu postérieure à celles que nous venons d'énumérer et présente une technique nouvelle : l'orfèvre a émaillé seulement les sujets, qui se détachent sur un fond d'or uni. On y voit, retracée en détail, l'histoire de sainte Agnès. L'orfèvrerie gothique n'a rien produit de plus somptueux que cette coupe célèbre, à laquelle on a parfois comparé, sans doute à cause de leur égale richesse, plusieurs disques en or, conservés au Louvre, dont quelques-uns semblent pourtant d'une date un peu plus

récente. L'émaillerie translucide sur relief commençait d'ailleurs à passer de mode à l'époque où ces œuvres virent le jour, et il semblerait qu'ayant commencé à fleurir au début du XIVe siècle, elle aurait disparu au commencement du XVe.

Allemagne, Angleterre, Espagne. — Les difficultés qu'on rencontre en étudiant l'émaillerie translucide du XIVe siècle en France s'aggravent encore quand on veut passer aux autres pays où cet art fut alors pratiqué, c'est-à-dire à l'Allemagne, à l'Angleterre et à l'Espagne.

On a voulu attribuer soit à l'Allemagne, soit à la Suisse, — sans doute parce que certaines d'entre elles provenaient de Bâle, — des pièces de caractères bien différents. Il semble cependant que l'on doive rendre à l'Italie trois au moins de ces objets; d'abord une crosse datée de 1351 et provenant d'un couvent de Bâle, qui est actuellement conservée au Victoria-and-Albert Museum; une autre crosse, qui fait partie du trésor de la cathédrale de Cologne, et enfin une autre crosse encore, qui a appartenu à Guillaume Wykeham, chancelier d'Angleterre († 1404), et est conservée au New College, à Oxford. Toutes les trois, de forme identique, sont sûrement d'origine italienne, comme le prouvent leur style et aussi leur technique particulière, où l'émail champlevé se mêle à l'émail translucide; une quatrième crosse du même genre est demeurée en Italie, à Citta di Castello. On peut au contraire considérer comme sûrement allemandes certaines pièces où l'émail translucide ne joue d'ailleurs qu'un rôle secondaire, comme la monstrance du Musée de l'Ermitage, qui provient de Bâle, le reliquaire dit de Philippe II, ceux de saint Siméon et du tibia de Charlemagne, au trésor d'Aix-la-Chapelle, qui ont été étudiés plus haut, ou la reliure de l'église de Bero-Münster. Plus caractéristique encore est une plaque du Victoria-and-Albert Museum, qui représente sur un fond gravé de rinceaux la Vierge donnant le sein à l'Enfant Jésus : le style des figures et des draperies indique clairement une origine colonaise, comme l'a prouvé M. von Falke; et cette constatation a son importance, car elle permet de reconnaître l'influence de l'Allemagne dans deux des disques en or émaillé que possède le Louvre, et qu'on avait jusqu'à présent considérés comme français. Ces deux très



Phot. V. and A. M.

Fig. 584. — Plaque émaillée. (Victoria-and-Albert Museum, Londres.)

beaux objets, dont l'un représente Dieu le Père entre saint Jean-Baptiste et saint Charlemagne, et l'autre, la Vierge entre sainte Catherine et un martyr, rappellent en effet, par le style des draperies et des figures, et par leur fond gravé de rinceaux, la plaque de Londres. Ils prouvent en tous cas à quel degré d'habileté les orfèvres étaient parvenus au troisième quart du XIVe siècle.

Pour l'Angleterre des renseignements très précis font malheureusement défaut, comme pour l'orfèvrerie; il semble pourtant qu'on doive attribuer à des ateliers britanniques le cor qui a appartenu au marquis d'Aylesbury, et la coupe de King's Lynn (Norfolk) qui doit dater de la seconde moitié du XIVe siècle. Cette jolie pièce, d'une forme assez particulière, est décorée de sujets civils; elle a malheureusement été restaurée.



Phot. V. and A. M.

FIG. 585. – Coupe de King's Lynn (Norfolk).

En ce qui concerne l'Espagne, l'incertitude n'est guère moindre, car si l'on peut supposer que l'émaillerie translucide y a été pratiquée, aucune œuvre très caractéristique ne le démontre d'une façon évidente. Il est néanmoins plusieurs pièces qu'il faut, semble-t-il, attribuer aux orfèvres de la péninsule, comme le calice du Louvre et le reliquaire de l'abbaye de Roncevaux.

Le premier, qui provient de la cathédrale de Séville, porte les armoiries d'un membre de la famille de Lara; il est décoré, au pied, de plaques rapportées qui représentent des scènes de la Passion; la coupe est couverte de rinceaux réservés qui se détachent sur un fond d'émail vert. Si le style, d'une façon générale, dénote l'influence française, le type des personnages et la manière dont sont traités les cheveux et la barbe rappellent les émaux champlevés espagnols de cette période.

La même remarque s'appliquerait au phylactère de Roncevaux. Cet objet important, qui a la forme d'un tableau rectangulaire, est muni de trente et une cases à reliques, fermées par des plaques de cristal, qui alternent avec des plaques émaillées, d'où le nom « d'échiquier de

Charlemagne » sous lequel il était autrefois désigné. Chacune des plaques porte un personnage isolé, dont la réunion représente un Jugement dernier : sur l'encadrement sont figurés des apôtres et des prophètes, et le martyre de saint Étienne. Ici encore le style témoigne d'influences françaises, mais certaines gaucheries dans l'exécution tendraient à faire supposer que ce phylactère n'a pas été fabriqué dans notre pays.

L'émaillerie translucide qui, si mal que nous connaissions son histoire, paraît cependant avoir été pratiquée dans tous les pays de l'Europe occidentale, semblerait n'avoir guère survécu au XIV[e] siècle. On verra plus loin qu'au XV[e] siècle cette technique fut rapidement abandonnée, et remplacée par un procédé d'ailleurs moins fin et moins délicat : la peinture en émail et sur relief.

BIBLIOGRAPHIE

L'ORFÈVRERIE ET L'ÉMAILLERIE AUX XIII[e] ET XIV[e] SIÈCLES

Ouvrages généraux. — (Pour ne pas reproduire inutilement les titres d'ouvrages déjà mentionnés dans les chapitres précédents, nous indiquons seulement les travaux les plus importants) : — TEXIER, *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes*, Paris, 1857, in-8°. — LABARTE, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1864, 4 vol. in-8° et 2 vol. in-4°, pl. — REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2[e] édition, Louvain, 1886, in-8°. — E. MOLINIER, *L'émaillerie*, Paris, 1891, in-12. — E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie ; l'orfèvrerie religieuse et civile du V[e] à la fin du XV[e] siècle*, Paris, s. d. (1901), in-folio. — OTTE, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie*, édit. Wernicke, Leipzig, 1883, 2 vol. in-8°.

Principaux ouvrages. — *Album de l'art ancien à l'Exposition nationale suisse*, Genève, 1896, in-4°. — AUBERT, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune*, Paris, 1872, in-4°. — BARBET DE JOUY, Le Reliquaire d'Orvieto (*Gazette des Beaux-Arts*, 1876). — BARBIER DE MONTAULT, Le trésor de la basilique royale de Monza (*Bulletin monumental*, 1883 et 1884). — BERTAUX, Le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse (*Chronique des Arts*, 1898) : — Les artistes français au service des rois angevins de Naples (*Gazette des Beaux-Arts*, 1905). — BICKELL, L'église et la châsse de sainte Élisabeth, à Marburg (*Revue de l'Art chrétien*, 1892). — BOCK, *Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen*, Aix-la-Chapelle, 1860, in-8° : — *Das heilige Köln*, Leipzig, 1861, in-8° : — *Der Kunst und Reliquienschatz des Kölner Domes*, Cologne, 1870, in-8°. — BOCK et WILLEMSEN, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de Saint-Servais et de Notre-Dame de Maëstricht*, Maëstricht, 1873, in-8°. — BOUCHOT, *Les reliures d'art de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1888, in-8°. — BOUILLET ET SERVIÈRES, *Sainte Foy, vierge et martyre*, Rodez, 1900, gr. in-8°. — BURLINGTON FINE ARTS CLUB, *Exhibition of a collection of silversmith's works of european origin*, Londres, 1901, in-4°. — CHARTRAIRE, *Inventaire du trésor de Sens*, Sens, 1897, in-8°. — L. CLOQUET, La châsse de Notre-Dame à Tournai (*Revue de l'Art chrétien*, 1902). — L. COURAJOD, Le plus ancien émail translucide en relief (*Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1889). — CRIPPS, *Old english plate, its makers and marks*, Londres, 1899, in-8°. — DARCEL, Le reliquaire aux oiseaux (*Annales archéologiques*, t. XXI). — DARCEL, *Le trésor de l'église de Conques*, Paris, 1861, in-4°. — DARCEL, Le trésor de la cathédrale de Reims (*Gazette des Beaux-Arts*, 1881). — DARCEL, Autels de Pistoia et de Florence (*Gazette des Beaux-Arts*, 1883). — DARCEL et MOLINIER, *Musée national du Louvre* ; *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris, 1891, in-12°. — DAVILLIER, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879, in-8°. — J. DUMONTEL, *Monographie des monuments de la collégiale de Varzy*, Paris, 1859, in-fol. — G. DURAND, Croix provenant du Paraclet, conservée à la cathédrale d'Amiens (*Gazette archéologique*, 1885). — G. DURAND, La châsse de saint Fursy à Gueschard (*Bull. archéologique du Comité des travaux historiques*, 1890). — C. ENLART, L'abbaye de San Galgano, près Sienne, au XIII[e] siècle (*Mélanges de l'École de Rome*, t. XI,

1891). — *Exposición histórico-europea de Madrid 1892*, Madrid, 1893, in-4°. — J. von Falke, *Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes*, Berlin. 1888. in-8°. — Otto von Falke und H. Frauberger, *Deutsehe Schmelzarbeiten des Mittelalters, und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Francfort, 1904, in-folio. — Otto von Falke, Wiener Grubenschmelz des XIV Jahrhunderts (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1906). — Giraud, *Les arts du métal à l'Exposition de 1880 à l'Union centrale des Beaux-Arts*. Paris. 1881, in-folio. — Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française*, Paris, 1896, in-4°. — Lacroix et Séré, *Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie*, Paris, 1850, in-8°. — R. de Lasteyrie. Notice sur un pied-fort émaillé. (*Bull. de la Soc. historique et archéologique du Limousin*, t. XIX). — Le Maistre d'Anstaing, La châsse de saint Eleuthère (*Annales archéologiques*, t. XIII et XIV). — Lequette et de Linas, Orfèvrerie du xiiie siècle [le reliquaire de la Sainte Épine] (*Annales archéologiques*, t. IX). — C. de Linas, La Sainte Chandelle d'Arras (*Annales archéologiques*, t. X). — P. Mantz, Notes sur l'orfèvrerie anglaise (*Gazette des Beaux-Arts*, 1874). — Marchal, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895, in-8°. — J. J. Marquet de Vasselot, Le trésor de l'abbaye de Roncevaux (*Gazette des Beaux-Arts*. 1897): — Quelques pièces d'orfèvrerie limousine (*Monuments et mémoires, fondation Piot*, 1898): — Le trésor de l'abbaye de Quedlinburg (*Gazette des Beaux-Arts*. 1898): — Un coffret reliquaire du trésor de Quedlinburg (*Monuments et Mémoires, fondation Piot*); — Le trésor de l'abbaye de Reichenau (*Revue archéologique*, 1901); — Les émaux limousins à fond vermiculé (*Revue archéologique*, 1905 et 1906). — *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy : I. Orfèvrerie et émaillerie*. Paris, 1906, in-folio. — A. Martin, La châsse de saint Taurin d'Évreux (*Mélanges d'archéologie*, Paris, 1847-1856, in-4°, t. II). — E. Molinier. *Le trésor de la basilique de Saint-Marc à Venise*. Venise. 1888, in-8°; — *Le trésor de la cathédrale de Coire*. Paris, 1895, in-folio ; — *Un monument d'orfèvrerie française du xiiie siècle* : *Centenaire de la Soc. nat. des Antiquaires de France*. Paris, 1904. in-4°. — E. Molinier et P. F. Marcou, *L'Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1900*, Paris, 1900, in-4°. — L. Palustre, *Album de l'Exposition rétrospective de Tours*, Tours, 1891, in-4°. — Pasini, *Trésor de Saint-Marc à Venise*, Venise, 1885, in-folio. — J. H. Pollen, *Ancient and modern silversmith's work in the South Kensington Museum*, Londres, 1878, in-8°. — C. H. Read. The royal gold cup of the kings of France and England, preserved in the British Museum (*Vetusta monumenta*, 1904, in-folio). — Riaño, *The industrial arts in Spain*, Londres, 1890, in-8°. — De Roddaz, *L'art ancien à l'Exposition nationale belge*. Bruxelles, 1882, in-8°. — Rupin, *L'œuvre de Limoges*, Paris, 1890, in-4°. — Saint-John Hope, On the english mediaeval drinking bowls called mazers, (*Archaeologia*, t. 50, 1897). — Schnütgen, Zwei altkölnische Madonnenbildchen in durchsichtigem Émail (*Zeitschrift für christliche Kunst*, 1894); — Emaillirter Bergkrystalpokal des XIV Jahrhunderts (*ibid*, 1901). — Shaw, *Dresses and decorations of the middle-ages*, Londres, 1858, in-8°. — *The South Kensington Museum*, Londres, 1882, in-8°. — Texier, Nielles et gravures [croix de Clairmarais], (*Annales archéologiques*. t. XV, 1855). — J. B. Waring, *Art treasures of the United Kingdom, from the Art treasures Exhibition*, Manchester, Londres, 1858, in-folio. — Zettler, Enzler und Stockbauer, *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der Reichen Kapelle in der kgl. Residenz zu München*, Munich, 1876, in-folio.

CONCLUSION

AU TOME DEUXIÈME

Pour comprendre la naissance et la triomphale expansion de l'art qui, de Philippe Auguste à saint Louis, couvrit la France de chefs-d'œuvre, il faut se représenter en même temps la valeur théorique et pratique du principe nouveau de construction qui apportait au problème des voûtes une solution pleine de souplesse, de ressources et d'élégance, et le grand mouvement d'idées que l'esprit humain, croyant mais désireux de conquérir la foi par l'intelligence, unissant dans un même essor l'enthousiasme et le raisonnement, essaya de formuler et de fixer dans la Scolastique[1]. On construit alors de belles architectures d'idées, on compose des « Sommes » encyclopédiques dont les cathédrales sont comme la cristallisation lapidaire et la vivante illustration. Un ordre politique où la royauté grandissante tend à établir une unité plus forte et plus efficace, seconde et féconde ce mouvement; une hiérarchie sociale où les corporations laïques d'artisans, de maçons, de tailleurs de pierre, d'imagiers et de peintres ont leur place, leurs franchises et leur rôle, l'encadre et le sert. Dans cet harmonieux concours de toutes les forces vives du pays, l'art trouve des conditions telles qu'on ne les rencontre qu'aux plus grandes époques de son histoire.

Mais c'est la loi même de l'histoire et de la vie que tout ce qui est, se meut dans une perpétuelle évolution, et il suffit ici de constater ce fait sans prétendre en rechercher les causes. Y a-t-il, au fond de tout être organique et moral, un « principe de contradiction » qui, en se manifestant, briserait « le fait actuel pour en tirer le fait suivant »? Faut-il admettre la loi mécanique de différenciation proposée par Herbert Spencer, en vertu de laquelle le passage « de l'homogène à l'hétérogène »,

1. Voir l'Introduction à la première partie de ce tome.

principe de tout progrès organique, régirait aussi l'évolution historique de l'art? Nous laissons volontiers aux philosophes et aux esthéticiens le soin et l'honneur d'agiter et de résoudre ces problèmes. Notre rôle plus modeste se borne à observer et à classer les faits, c'est-à-dire les monuments qui sont la matière et l'objet d'une histoire de l'art et à essayer d'indiquer dans quelle relation ils se trouvent avec l'histoire générale. Le « fait » que l'on a vu se dégager sous les formes les plus diverses, mais en somme partout concordantes, au cours de ce volume, c'est — après l'apogée de ce qu'on peut (à condition de se tenir en garde contre l'abus des mots) appeler « l'idéalisme » — la naissance du « réalisme », et la question discutée par les historiens de l'art est de savoir si cet avènement du réalisme fut, à une heure précise de l'histoire, l'œuvre d'un atelier, d'une école, d'une race.... Il paraît plus vraisemblable et plus conforme à l'observation des faits, nous l'avons déjà indiqué, de voir dans une transformation de cette importance l'action de causes plus profondes et plus générales, et c'est ce que nous voudrions d'abord montrer ici.... Il convient toutefois d'observer qu'au point où s'arrête ce tome, le tableau de l'art au xive siècle n'a pu y tenir tout entier : l'évolution de la peinture française et allemande n'y a pas encore été étudiée ; l'histoire de la sculpture n'a pas dépassé le règne de Charles V; les débuts de la gravure et de la tapisserie ont été réservés pour être rattachés à leur développement ultérieur au cours du xve siècle, et c'est donc dans la première partie de notre tome III que l'on assistera au plein épanouissement du réalisme Mais ce qu'on a déjà vu de ses débuts et de son action a suffi pour faire comprendre qu'une coupure décisive se fait à ce moment dans l'histoire de l'art comme dans l'histoire religieuse, morale et politique.

Quels sont donc les faits saillants qui dans l'histoire du xive siècle peuvent révéler le travail intérieur dont l'action se fit sentir sur les productions des artistes ?

Au xiiie siècle, sous le pontificat d'Innocent III, à l'heure où Philippe Auguste doit rompre son mariage avec Agnès, où Jean d'Angleterre est excommunié, où le quatrième synode de Latran proclame le dogme de la transsubstantiation, il semble qu'on arrive au point culminant d'un ordre théocratique qui soumet définitivement à l'Église le gouvernement du monde.... Et pourtant, à la fin du même siècle, les conflits de Boniface VIII et de Philippe le Bel ont déjà mis aux prises avec une violence inouïe les dépositaires des principes d'autorité dont l'antagonisme amoindrit le prestige. En 1302, au grand consistoire du mois d'août, le pape élève contre les usurpations royales des protestations aussi véhémentes que vaines : « Qu'il ne nous pousse pas à bout... nos prédécesseurs ont déposé trois rois de France.... Il a fait plus de mal qu'eux; nous le déposerons comme un mauvais gars, *sicut unum garcionem*.... » Mais personne ne s'émeut de ces

menaces.... La « captivité de Babylone », puis les schismes, après le retour d'Avignon, portent à la théocratie des coups plus terribles encore que ceux de Nogaret, et la pensée religieuse au même moment fléchit ou se transforme.

Aux grands théologiens, Albert le Grand (mort en 1280), Thomas d'Aquin (mort en 1274) qui avaient enseigné que la raison peut rendre compte de la religion et le raisonnement faire la preuve de la foi, succède Duns Scott, « le dernier des grands docteurs », qui ruine toutes les vastes synthèses où la Scolastique avait fait à la raison sa part dans la science du divin et soutient, à travers un fouillis d'entités et d'abstractions (les *barbouillamenta Scotti* que Rabelais dénoncera dans la bibliothèque de Saint-Victor!), que l'esprit humain ne peut expliquer Dieu et ne saurait trouver de refuge que dans l'autorité. La dialectique scolastique s'enlise après lui en des routines et des pratiques machinales, formalistes et stériles, où la lettre étouffe l'esprit; l'orthodoxie, plus craintive et plus violente à mesure qu'elle se sent plus menacée, cherche dans un conservatisme inintelligent et étroit les forces qu'elle est incapable de trouver en elle-même; l'hébreu et le grec, soupçonnés d'hérésie et de schisme, sont de plus en plus délaissés; les sources de la vie intellectuelle se tarissent[1].

Si l'on compare les représentations de la *Philosophie* ou de la *Dialectique* que les imagiers ont laissées aux murs des cathédrales de Laon, de Sens, d'Auxerre, de Fribourg-en-Brisgau, il semble qu'on y puisse suivre comme l'illustration des moments successifs de cette évolution et de cette décadence. Celles de Laon et de Sens ont dans leur attitude une assurance pleine d'autorité et comme une aspiration tranquille et généreuse; celle d'Auxerre, plus gracieuse, mêle à sa fine élégance une nuance de subtilité; celle de Fribourg-en-Brisgau compte sur ses doigts les arguments qu'elle aligne par un geste d'habitude mécanique où la lassitude s'allie au maniérisme et d'où l'inspiration comme la certitude sont à jamais parties. L'invention de la machine à raisonner de Raymond Lulle marquera le dernier terme de cette décrépitude. L'effort magnanime d'un Vincent de Beauvais aboutit à de vaines compilations, à d'interminables et monotones commentaires; les discussions théologiques à d'oiseuses disputes d'école sur l'Immaculée Conception, sur la nature du sang sorti des cinq plaies du Christ.... Tout principe de vie efficace s'étiole dans ces bavardages séniles. La doctrine se vide de toute substance morale, et de même le sourire et les attitudes fléchissantes de certaines figures peintes et sculptées, où l'idéalisme mort essaie de se continuer en extases douceâtres, ne témoignent plus que d'une virtuosité sans âme et sans vertu.

1. Voir : Victor Leclerc, *Histoire littéraire de la France au XIVe siècle*, 2e édition, 1865; — et François Picavet, *Esquisse d'une Histoire générale et comparée des philosophies médiévales*. Paris, 1907, in-8°, réédition.

La prédication du XIV[e] siècle, comme la théologie, est envahie par de vaines ratiocinations. Il semble que les progrès de la langue vulgaire devraient la vivifier en lui faisant prendre contact avec l'âme populaire : mais on répugne, dirait-on, à l'employer. Pourtant le prêtre paroissial est tenu de prêcher quatre fois l'an dans sa langue maternelle et spécialement sur les sept demandes de l'oraison dominicale, sur les sept péchés mortels, la salutation de Notre Dame, les dix commandements, les quatre articles de foi contenus dans le Symbole, les sept sacrements, etc.... Mais, c'est le latin, un latin décadent et corrompu, qui reste le plus souvent en usage, et tout ce qu'on a cité de cette prédication montre combien elle était artificielle et vide. L'*Ars faciendi sermones secundum formam syllogisticam ad quam omnes alii modi sunt reducendi*, ramène tout l'art du discours à une symétrie mécanique et laborieuse, dans laquelle le sens naturel des mots est soumis aux interprétations et déformations les plus arbitraires; et cet art, un cardinal franciscain le résumait ainsi : *ars dividendi themata, ars dilatandi sermones*. Un recueil de sermons tout faits, pour la plus grande commodité des prédicateurs paresseux, obtient un succès énorme et significatif; on l'intitule: *Dormi secure*, dors en paix, bon prédicateur, ami de ton repos. Les mœurs du clergé séculier sont dénoncées comme déplorables.

La rivalité ou les excentricités des ordres religieux, les querelles des Franciscains (Thomistes) et des Dominicains (Scottistes et inquisiteurs), ne sauraient certes faire oublier l'inappréciable service qu'ils avaient d'abord rendu à l'Église et à la chrétienté, et surtout combien leur influence sur l'art fut grande et bienfaisante. Mais les fureurs de l'inquisition au XIV[e] siècle (183 hérétiques brûlés en un seul jour, en Champagne, par le frère Robert de l'ordre de Saint-Dominique); les extravagances des Franciscains parcourant les campagnes, se flagellant en public, racontant leurs visions et opérant des miracles; leur fanatisme exalté qui allait jusqu'à élever François au-dessus du Christ, car « le Christ n'a rien fait que François n'ait fait et François a fait ce que le Christ n'a pas fait », montrent que les milices de Saint-François et de Saint-Dominique avaient aussi dégénéré. Un fanatisme grossier se développe; des flagellants des deux sexes, le corps demi-nu, errent dans les campagnes en France et en Allemagne; les sectes se multiplient; la superstition d'une part, l'impiété de l'autre se développent dans le peuple; le culte des reliques et l'abus des indulgences n'ajoutent rien à la vie spirituelle et à la conscience morale; un pape fait trois parcelles du saint nombril, accorde 3000 jours d'indulgence pour les péchés mortels et 20000 pour les péchés véniels à quiconque récitera les oraisons trouvées dans le Saint-Sépulcre; il suffit d'entrer dans l'église d'Assise pour délivrer une âme du purgatoire.... Cependant les jacqueries se multiplient; en Limousin, en Poitou, en Saintonge, en Auvergne, en Italie, des couvents sont démolis, des prêtres mutilés, des religieux mas-

sacrés ou pendus ; les *ribauds sans chausse* font leur apparition ; les pestes déciment les populations ; les Tartares et les Turcs pénètrent en Europe ; l'ordre féodal craque de toutes parts.

C'est dans ce chaos qu'un ordre nouveau se prépare. En France, le pouvoir royal organise la monarchie administrative et fait à la bourgeoisie grandissante une part de plus en plus large dans le gouvernement ; le Parlement intervient dans les affaires de l'État ; les états généraux sont appelés à donner leur avis ; un grand nombre de villes neuves s'ouvrent [1] ; les corporations prennent un développement et acquièrent un pouvoir jalousement défendu ; en Italie, les petits États se constituent sous les condottières, à travers mille épreuves sanglantes et deviennent des centres de culture dont la rivalité féconde sera pour l'art un merveilleux stimulant ; en Allemagne, — si les successeurs de Rodolphe de Habsbourg n'ont plus rien de commun avec les grandes dynasties de Saxe, de Souabe et de Franconie, — quelques villes du moins, commerçantes et riches, s'ouvrent à la culture moderne et commencent à jouer un rôle prépondérant. A mesure que la Scolastique devient plus abstraite et mécanique, on se tourne instinctivement vers l'antiquité comme vers une réserve de sagesse et de raison ; les traductions se multiplient et s'il est encore excessif de voir dans ce mouvement une volonté consciente et réfléchie, il n'en reste pas moins qu'à l'état de tendance instinctive, il prépare déjà la voie aux futurs humanistes.

Toutes ces causes : progrès politiques, sociaux et intellectuels de la bourgeoisie, surtout en France, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie, mouvements ou tendances démocratiques, organisation plus forte et plus consciente du pouvoir laïque, décadence des études scolastiques et des idées théocratiques, devaient contribuer aux progrès du réalisme ; mais les formes nouvelles de la sensibilité religieuse le servirent aussi. Si peu propice aux spéculations contemplatives qu'ait pu paraître le XIV[e] siècle, qui fut surtout un siècle d'action, il vit tout de même surgir quelques grands mystiques, dont les plus notables appartinrent sans doute aux races germaniques ou à l'Italie, par exemple : Eckart, Suso, Tauler, Ruysbroeck, Brigitte de Suède, Gertrude, Catherine de Sienne, etc., etc.... En France même, la mysticité profonde d'un saint Bernard et de l'école de Saint-Victor n'eut pas de continuateurs dignes de ces grands ancêtres ; mais les « visions » d'une sainte Brigitte, d'un Tauler, d'un Suso s'y propagèrent de bonne heure, tandis que l'influence d'un saint Bonaventure et de la poésie franciscaine s'y répandait plus efficacement qu'en

1. Voir : Louis Courajod, *Les villes neuves de France du XI[e] au XIV[e] siècle ; Études sur leur origine, leur histoire, leur mode de formation, leur organisation et leurs privilèges.* — École impériale des Chartes ; Position des thèses soutenues par les élèves de la promotion 1865-1866. Paris, 1866, p. 5-7.

aucun autre pays, grâce à l'organisation d'un théâtre populaire qui allait devenir pour les artistes un modèle vivant et une source d'inspirations.

Deux ordres religieux, les Dominicains et les Franciscains, avaient, au XIIIe siècle, pris dans la chrétienté un rôle original et prépondérant. Saint Dominique et saint François, dans la vision d'Innocent III, soutiennent l'édifice chancelant du Latran, et leurs milices se groupent autour du trône pontifical, comme une réserve pleine de jeunesse et d'enthousiasme. Et sans doute, au cours du XIVe siècle, les frères mineurs, dans l'exaltation du fondateur de leur ordre, purent aller jusqu'à l'hérésie : le *Traité des conformités* annonçait une autre révélation, une « dispensation nouvelle » qui succéderait au règne du Fils, « comme le Fils avait succédé au Père et le Nouveau Testament à l'Ancien »; mais l'apparition de saint François n'en reste pas moins un des grands faits, non seulement de l'histoire religieuse mais aussi de l'histoire de l'art. Avec lui, comme avec Dante, avec Giotto et les deux grands maîtres contemporains de la sculpture, l'âme italienne se réveilla. La grande originalité, la nouveauté de sa prédication fut de faire appel au sentiment, à l'imagination et au cœur plus qu'au raisonnement et à la dialectique; dans ses entretiens avec son compagnon et avec la nature, dans son charmant lyrisme, dans ses effusions d'amour et ses actions de grâces « au Seigneur très haut et très bon qui doit être loué avec toutes ses créatures, et singulièrement monseigneur frère le soleil qui nous donne jour et lumière... loué pour sœur l'eau qui est très utile, humble, chaste et précieuse... loué pour notre mère la terre qui nous soutient et nous nourrit, qui produit toutes sortes de fruits, les fleurs colorées et les herbes... », il semblait ouvrir aux artistes le chemin des sources vives; l'ordre de la nature et celui de la grâce se réconciliaient en lui. On a vu quels chefs-d'œuvre furent suscités par la vertu de sa légende; l'art italien fleurit sur son tombeau.

Ce sont les *Commentaires* franciscains de saint Bonaventure qui, après lui, dès la fin du XIIIe siècle mais surtout au XIVe, contribuèrent le plus puissamment, sinon à continuer la propagande de son esprit, du moins à incliner vers une culture émotionnelle plus intense la sensibilité religieuse. Comme il aimait avec tout son cœur l'œuvre du Créateur, saint François de tout son cœur aimant s'était associé aux souffrances du Crucifié, et c'est sur le drame de la Passion, sur le martyre du Dieu Sauveur, que vont se concentrer dès lors toute la pensée, toutes les méditations, toute la piété des mystiques. Saint Bonaventure dans ses *Méditations* (Tome II, p. 171, traduction de Dom Le Bonnier) avait écrit : « Comme donc le Seigneur « Jésus, mené par une bande d'impies, fut parvenu au lieu très puant du « Calvaire, tu peux considérer les ouvriers d'iniquité embesognés de tous « côtés à opérer leur forfait. *Or, à cela, rends-toi présent de tout le regard de*

« *ton âme et envisage diligemment toutes les choses qui sont contre ton Sei-*
« *gneur* et celles qui sont dites et faites par icelui. *Vois donc des yeux de*
« *ton âme*, les uns ficher la croix en terre, les autres préparer les clous et
« le martel, d'autres apprêter l'échelle et autres instruments, d'autres
« ordonner tout ce qu'ils doivent faire, d'autres enfin dépouiller le Sei-
« gneur. On le dépouille, en effet, il est nu, se maintenant pour la troi-
« sième fois devant la multitude. Ses plaies se renouvellent par l'enlève-
« ment de ses habits collés à la chair. C'est lors la première fois que sa
« mère voit son fils ainsi pris et apprêté pour subir la douleur de la
« mort. Aussi est-elle attristée outre mesure.... » Il y a là comme l'acte de naissance de toute une iconographie nouvelle, plus humaine, plus pathétique et aussi plus réaliste que celles, plus théologique de l'âge roman, plus idéaliste du XIIIe siècle. Après lui c'est donc la Passion que vont méditer tous les grands mystiques du XIVe siècle ; c'est sur les différents moments, sur les sanglantes et émouvantes réalités du supplice qu'ils vont diriger leurs exercices de piété. Suso imaginait dans le cloître de son couvent tout le décor du drame, depuis la maison du grand prêtre jusqu'au calvaire que lui représentait le crucifix de sa chapelle; il se chargeait d'une lourde croix et, d'un pilier à l'autre, il revivait pour son compte toutes les minutes de l'agonie de son maître. La Vierge montre à sainte Brigitte son fils « couronné d'épines ; ses yeux, ses oreilles, sa barbe ruisselant de sang... ses mâchoires distendues, sa bouche ouverte ; le ventre rentré comme s'il n'avait plus d'intestins ». Tauler fait le compte des coups de la flagellagion; il *voit* le Christ attaché à la colonne, si brutalement que le sang jaillit de l'extrémité de ses ongles et Olivier Maillard, cité par M. Émile Mâle, calcule qu'il reçut cinq mille quatre cent soixante-quinze coups de verges. Un autre constate que les verges se rompaient sur lui et que les nœuds des cordes du fouet restaient fichées dans sa chair.

Ne dirait-on pas que c'est à cette source — canalisée par certains ordres religieux d'abord, puis par les acteurs des mystères dans toute la chrétienté — que le réalisme du catholicisme espagnol empruntera ses répugnants tableaux et son horrible précision. « Alors, ils vous attachèrent des cordes à l'espaule et sous l'aysselle. Et afin qu'ils pussent tyrer plus fort, ils appuyaient leurs pieds à votre croix et puis tous ensemble tyrèrent si terriblement que toutes les veines et tous les liens de vos os se rompirent. » Et Tauler ajoute même ce détail, révélé dans une de ses visions, que le sang ne jaillit des mains et des pieds du Sauveur qu'au moment de l'élévation de la croix ; jusque-là, la peau entrée dans les blessures faites par les clous les avaient tamponnées et bouchées ; mais quand la croix redressée s'enfonça dans le trou creusé pour la recevoir, la secousse fut si terrible que toutes les plaies s'ouvrirent !

La passion de la Vierge, comme celle du Christ, fut aussi et par les

mêmes visions rendue présente aux regards de l'âme; l'art se fit l'interprète apitoyé de toutes les angoisses de la *Mater Dolorosa*. Mais ce n'est pas seulement l'iconographie du drame du Calvaire, qui fut renouvelée par ce réalisme sentimental. Tout l'art religieux devait subir la même influence, c'est-à-dire tendre désormais à émouvoir plus qu'à enseigner. Saint Bonaventure avec la même familiarité imaginative s'était représenté tous les détails de l'enfance du Christ, comme il avait vu ceux de son supplice. Il a accompagné Marie et Joseph quand ils ont pris le chemin de l'Égypte, et, quand ils en sont revenus, il a vu les notables de la ville les escorter jusqu'aux portes et l'un d'eux offrir quelques pièces de monnaie à l'Enfant, qui remercie « par amour de la pauvreté »; il a vu la Vierge préparer le ragoût pour saint Joseph et servir le plat fumant sur la nappe. C'est à ce repas familial que les anges qui vinrent la visiter sont conviés, et le docteur séraphique aime à penser qu'elle voulut à ce menu frugal ajouter quelque poisson, « si elle put en trouver ».... Tout le décor que les primitifs évoqueront autour des scènes de la Nativité et de l'enfance du Christ et pour lequel ils copieront le mobilier de leur propre demeure, est déjà comme ébauché dans ces naïves peintures. M. Émile Mâle a admirablement montré (*Gazette des Beaux-Arts*, février à mai 1904), qu'aucun détail des *Méditations* n'a été négligé par les metteurs en scène des *Mystères*; les artistes surent en faire leur profit.

Sans doute, c'est au XVe siècle seulement que toutes ces conséquences apparaîtront et que l'évolution sera achevée; on n'en a vu dans ce volume que les premières et encore incomplètes manifestations, toutes du moins concordantes et significatives. Quelles que puissent être, en effet, d'école à école et de peuple à peuple, les nuances différentes, on peut dire qu'au XIVe siècle, l'art, à le prendre dans ses direction et inspiration maîtresses, eut un caractère international. On en pourrait trouver plus d'une preuve dans les concours en matières d'adjudication de travaux d'architecture qui furent souvent usités (à Strasbourg, à Troyes, à Milan, à Prague); mais c'est surtout des tendances communes aux esprits à travers toutes les frontières que nous voulons parler.

En dépit de différences appréciables de style, elles restèrent partout sensiblement les mêmes. Assurément l'art d'un Giotto manifeste déjà les qualités propres du génie italien et ce qui dans la suite de son histoire en fera le modèle et le foyer du classicisme; mais ce qui frappe ses contemporains et ses successeurs immédiats, ce qui le fait reconnaître et vénérer comme le « prince et la lumière de tous les peintres », c'est la vérité et la vie dont il anime ses figures, c'est « d'avoir tiré *au naturel* toutes figures et tous gestes. » D'Italie en Allemagne, de France et des Pays-Bas en Espagne, c'est à cette vérité plus grande et à cette vie plus expressive qu'iront les sympathies du public.

Si les causes de cette transformation furent aussi générales et vinrent de si loin, si l'art ne fit que manifester, avec plus ou moins de lenteur et d'évidence suivant les milieux, une nouvelle manière de penser et de sentir de la chrétienté occidentale, si ce qui se formulait au cours du XIV[e] siècle dans les œuvres des artistes, n'était que la préparation plus ou moins consciente d'une phase nouvelle de la civilisation et devait aboutir, au terme de l'évolution, à la conception moderne de l'univers et de la vie, il n'y a pas lieu de rechercher le foyer unique et le moment précis où, sur un point prédestiné du monde, le signal de ce mouvement aurait été donné. L'amour et la compréhension de la nature allaient devenir le fait capital; au sortir du jardin mystique où l'art menacé de langueur pouvait se perdre dans un excès de virtuosité formaliste et sentimentale, l'homme allait contempler la réalité d'un regard plus pénétrant et s'efforcer de la rendre avec une exactitude plus attentive. Mais on n'improvise pas de pareilles transformations et avant d'aboutir à des œuvres définitives, l'esprit moderne dut s'y prendre à plusieurs reprises. Il n'y eut pas de rupture brusque avec le passé; la transition d'un monde à l'autre fut presque insensible ; la vie se retira peu à peu des formes anciennes réduites à l'état de schémas élégants et conventionnels; puis, à mesure que l'œil vit plus clair et que l'esprit comprit mieux, le besoin se développa d'images plus variées et plus humaines, de reliefs plus pleins et plus exacts, de représentations plus fidèles des choses et des êtres, dans l'espace. On a vu comment chez les miniaturistes s'était préparée cette rénovation, par quels lents tâtonnements et conquêtes progressives ils passèrent de la plate peinture au sentiment de la perspective et des trois dimensions, et préparèrent les voies aux peintres « de chevalet »; on a suivi chez les sculpteurs du Nord le même travail de recherche et d'émancipation; il reste à le montrer non moins efficace dans la peinture française et allemande contemporaine, et triomphant enfin avec les peintres de génie des bords de la Meuse, héritiers bénéficiaires de cette longue tradition.

Les écoles des Pays-Bas prendront alors une place éminente à la tête de l'art européen; l'art italien lui-même leur rendra hommage. Faut-il leur faire, dès le XIV[e] siècle, l'honneur exclusif de tout ce que leur concédait l'enthousiasme de Courajod? Nous avons indiqué, en résumant l'histoire de la sculpture jusqu'à la fin du règne de Charles V, — et l'on verra dans le chapitre consacré à la peinture de la même période, — que les maîtres venus de la vallée de la Meuse et des provinces brabançonnes trouvèrent dans le milieu parisien des conditions particulièrement favorables à leur propre développement. Ils donnèrent chez nous plus qu'ils n'avaient apporté de chez eux et, quoiqu'il soit bien difficile de faire exactement la part de chacun à l'heure de ces tâtonnements inégaux, et si incomplètement connus, il semble bien toutes les fois qu'une constatation est pos-

sible, que l'influence des maîtres purement français ne le céda en rien à celle de leurs camarades « flamands », dont plusieurs devinrent bourgeois de Paris[1].

Jusqu'à nouvel ordre, il convient donc d'être très réservé sur toute localisation géographique d'un mouvement plein de si grandes conséquences. De la doctrine du marquis de Laborde, comme des admirables leçons de Courajod, il suffira de retenir l'inspiration générale, les divinations géniales, avec quelques corrections ou atténuations de détail... Nous dirons, quand nous serons plus avancés dans l'histoire de cette nouvelle période, pourquoi il nous a paru, non seulement plus commode mais aussi plus conforme à la convenance historique, de conserver le mot traditionnel de *Renaissance* pour désigner la résurrection des formes classiques de l'antiquité, — sans vouloir d'ailleurs diminuer en rien la part et l'influence du réalisme dans l'œuvre générale de la Renaissance même italienne. — Mais avant d'aborder cette partie de notre sujet, il convient de montrer chez les maîtres du Nord, l'aboutissement des prémices dont on vient de voir les premières manifestations.

André Michel.

1. Parmi ces constatations, il en est une qu'il convient de mettre ici en évidence. Depuis que nous avons écrit ce qui a été dit de Hennequin ou Jean de Liège, le Musée du Louvre a eu la bonne fortune d'entrer en possession de deux œuvres authentiques du maître qui tint une si grande place parmi les artistes qui travaillèrent pour Charles V, ce sont les statues tombales de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Évreux, dont les textes nous permettent de reconstituer l'histoire (voir *Musées et monuments de France*, 1907, planche V, p. 17 et suiv.). De la tombe en marbre noir de Dinant que la reine Jeanne d'Évreux commanda à Hennequin de Liège, en 1371, pour l'abbaye de Maubuisson, il ne reste que les « deux images d'albastre blanc, l'une pour un roy, l'autre pour une reyne,... qui tiennent en leurs mains chacun une ronde chose », c'est-à-dire le sac en peau de daim qui désignait la sépulture des entrailles. Or ces deux statues sont encore dans la tradition de l'iconographie idéaliste du XIIIe siècle plutôt que dans le mouvement réaliste qui trouvait au même moment une expression admirable dans le Charles V des Célestins. Quand on compare, dans la salle du Louvre, où elles sont juxtaposées, l'œuvre de Jean de Liège à celle du maître inconnu des statues des Célestins, il est impossible de penser, comme on l'avait proposé, qu'elles puissent être sorties de la même main. Jean de Liège nous apparaît ici comme un maître élégant et un peu froid, qui ne s'est pas encore dégagé des formules conventionnelles à la mode dans la première moitié du siècle; l'auteur des effigies du portail des Célestins est au contraire définitivement affranchi de ces formules, et ouvre par un chef-d'œuvre la voie de l'avenir. Avons-nous le droit d'écrire qu'il semble plutôt *Parisien*? Il reste assurément dans une indication de ce genre une grande part d'hypothèse; mais le jour où nous retrouverons, si ce jour doit jamais se lever, une œuvre authentique de Raymond du Temple ou de Jean de Saint-Romain, il y a quelque chance que nous y reconnaissions la manière française de cet atelier que la disparition du vieux Louvre nous laisse tout à fait inconnu.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE IV
ÉVOLUTION DE L'ART GOTHIQUE

CHAPITRE VI
L'ARCHITECTURE GOTHIQUE AU XIVe SIÈCLE

par Camille Enlart

VI

ESPAGNE ET PORTUGAL

VII

ITALIE

VIII

ORIENT LATIN

CHAPITRE VII

LA SCULPTURE DU XIVe SIÈCLE EN ITALIE ET EN ESPAGNE

par Émile Bertaux

I

LA SCULPTURE ITALIENNE DE 1260 A 1400

NICOLA ET GIOVANNI PISANO

LA PROPAGANDE DE LA SCULPTURE PISANE EN ITALIE

ANDREA PISANO ET LA SCULPTURE FLORENTINE

LA SCULPTURE DANS L'ITALIE DU NORD

LA SCULPTURE FLORENTINE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE

II

LA SCULPTURE DU XIVe SIÈCLE EN ESPAGNE

CHAPITRE VIII

LA SCULPTURE EN FRANCE ET DANS LES PAYS DU NORD JUSQU'AU DERNIER QUART DU XIVe SIÈCLE

par André Michel

I

LA SCULPTURE EN FRANCE

CHAPITRE IX

LA PEINTURE ITALIENNE AU XIVe SIÈCLE

par André Pératé

I

GIOTTO

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES
HORS TEXTE

ERRATA
AU TOME II (DEUXIÈME PARTIE)

Page 707, fig. 444 : la figure doit être regardée horizontalement.
Page 750, ligne 58 : au lieu de *Westminster*, lire *Chichester*.
Page 751, figure 462, légende : au lieu de *Westminster*, lire *Chichester*.
Page 765, fig. 489 : au lieu de *Phot. Spengel*, lire *Phot. Stengel*.
Pages 792-793, planche : au lieu de *Pl. X*, lire *Pl. IX*.
Page 795, fig. 506 : au lieu de *Phot. Noya*, lire *Phot. Naya*.
Pages 832-833, planche : au lieu de *Pl. IX*, lire *Pl. X*.
Page 846, fig. 528 : au lieu de *Phot. Lombard*, lire *Phot. Lombardi*.

54569. — Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus, à Paris.

